This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 1,180,370

1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

Sem805
S91

10127

Studien

zur

vergleichenden Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Dr. Max Koch

o. ö. Professor an der Universität Breslau.

Siebenter Band.

BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1907.

Druck von Hugo Willsch in Chemnitz.

INHALT.

Untersuchungen.

Seite

Asmus, Richard, *Hypatia* in Tradition und Dichtung 11; 255

Beinert, Johannes, Christian *Weises Romane* in ihrem Verhältnis zu Moscherosch und Grimmelshausen 308

Blümml, Emil Karl, Zur Motivengeschichte des deutschen *Volksliedes.* II. Die Volkslieder von der Lilie als Grabespflanze 161

Creizenach, Wilhelm, Ein Bericht über die Festaufführungen zu Ehren der *Bartholomäusnacht* 1

Dessauer, Ernst, *Wackenroders* ‚Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders' in ihrem *Verhältnis zu Vasari.* III. IV. V. . . 204

Dreyer, Aloys, Justinus *Kerners Briefwechsel mit* Franz v. *Kobell* . . 439

Henkel, Hermann, Vom *Blankvers* bei Shakespeare und im deutschen Drama 118

— — Zu *Goethe und* die *Bibel* 120

— — Zu *Goethes* Bruchstück ‚Die *Befreiung des Prometheus*' . . . 362

Katona, Ludwig, Zum Schwank vom *zögernden Dieb* 192

Kilian, Eugen, *Schreyvogels* Bühnenbearbeitung des ‚*Käthchen von Heilbronn*' 456

Kohler, Josef, *Märchen* der Tschinuk 385

Lautenbach, Jakob, Zur *Parömiologie* 336

Manacorda, Guido, Zu den Quellen *Hans Sachsischer* Motive . . . 329

Petzet, Erich, Zu *Platen* 159

Pick, Albert (†), Studien zu den deutschen *Anakreontikern* des 18. Jahrhunderts. I. 45

Schulze, Berthold, Zu H. v. *Kleists Briefen* und zu den ‚*Abendblättern*' 352

Stemplinger, Eduard, *Literarische Widersprüche* 194

Veit, Friedrich, Graf *Platens* Nachbildungen aus dem Diwan des *Hafis* und ihr persisches Original. I. II. III. 257; 287; 390

Vollhardt, Wilhelm, Ein *italienischer Fallstaff* 110

Warnatsch, Otto, Blattfüllsel 237

Werner, Richard M., Blattfüllsel 236

Besprechungen.

Alexici, Georg, Geschichte der rumänischen Literatur. — Ref. H. *Tiktin* 490

Bertholet, Alfred, Geschichte der Apokryphen und Pseudepigraphen. — Ref. Karl H. *Cornill* 495

Beiträge, Breslauer, zur Literaturgeschichte 513

Chuquet, Artur, Études d'histoire. — Ref. Ludwig *Geiger* 248

Dreyer, Aloys, Graf Pocci, der Dichter, Künstler und Kinderfreund. — Ref. Max *Koch* 384

7990

Seite

Dreyfuß-Brisac, Tartuffe annoté ou La Muse de Molière. – Ref. Karl *Appel* 133
Florenz, Karl, Geschichte der japanischen Literatur. – Ref. Alexander v. *Siebold* 499
Fries, Albert, Stilistische und vergleichende Forschungen zu H. v. Kleist. – Ref. Paul *Hoffmann* 374
Hebbel, Friedrich, Tagebücher herausgegeben von R. M. Werner. – Ref. Bruno *Golz* 134
Karásek, Josef, Slavische Literaturgeschichte. – Ref. Wladislaus *Nehring* 238
Kaulfuß-Diesch, K. Hermann, Die Inszenierung des deutschen Dramas. – Ref. Eugen *Kilian* 138
Kont, J., Geschichte der ungarischen Literatur. – Ref. Ludwig *Katona* 483
Kyrre-Olsen, Olav, Salomon Geszners Skrifter i Dánmark og Norge. – Ref. Hermann *Jantzen* 372
Literaturen, Die, *des Ostens* in Einzeldarstellungen 483
Manacorda, Guido, Petrus Angelus Bargäus. – Ref. Karl *Voßler* . 371
Örtel, Hans, Contributions from the Jāiminīya Brāhmana. – Ref. Johannes *Hertel* 256
Petzet, Erich, Paul Heyse als Dramatiker. – Ref. Aloys *Dreyer* . . 253
Probefahrten, Leipziger 138; 147
Reed, Bertha, The Influence of Salomon Gessner upon English Literature. – Ref. Max *Koch* 372
Reich, Hermann, *Der Mimus.* Erster Band. – Ref. Franz *Skutsch* . 122
Schröer, Arnold, Grundzüge und Haupttypen der englischen Literaturgeschichte. – Ref. Friedrich *Brie* 242
Sievers, Richard, Thomas Delonay, eine Studie über Balladenliteratur der Shakespearezeit. – Ref. Gregor *Sarrazin* 369
Speck, Hermann, Katilina im Drama der Weltliteratur. – Ref. Karl *Kipka* 513
Stemplinger, Eduard, Das Fortleben der Horazischen Lyrik seit der Renaissance. – Ref. Otto *Böckel* 501
Untersuchungen, Berner, zur Sprach- und Literaturgeschichte . . . 154
Varnhagen, Hermann, La Historia di Maria per Ravenna. – Ref. Karl *Voßler* 370
Wenger, Karl, Historische Romane deutscher Romantiker. – Ref. Hans *Hofmann* 154
Wesselovsky, Alexander, Westliche Einflüsse auf die neue russische Literatur. – Ref. Wladislaus *Nehring* 243
Wünsche, August, Die Pflanzenfabel in der Weltliteratur. – Ref. Felix *Rosen* 346
Zeitler, Julius, Taten und Worte. Ein Stück Literaturpsychologie. – Ref. Walter *Bormann* 509
Notizen 159; 254; 379

Ein Bericht über Festaufführungen zu Ehren der Bartholomäusnacht.

Von

Wilhelm Creizenach (Krakau).

Durch die folgende Veröffentlichung löse ich ein Versprechen ein, das ich in meiner Geschichte des neueren Dramas (II, 82) gegeben habe; dort sind die dramatischen Festspiele in Hexametern erwähnt, mit denen das Kollegium von Navarra im September 1572 in Anwesenheit Katharinas von Medici die Ereignisse der Bartholomäusnacht feierte, und es wird darauf hingewiesen, daß sich in diesen Festspielen deutlich zeigt, wie man bei den lateinischen Aufführungen in den Kollegien vielfach noch eine Stilrichtung festhielt, die in dem klassizistischen Drama in französischer Sprache schon längst überwunden war.

Der Bericht über diese Festspiele bildet einen Bestandteil der selbstbiographischen Aufzeichnungen des Tiroler Protestanten Lukas Geizkofler, der die Schreckenstage in Paris miterlebte. Diese Aufzeichnungen sind erhalten in der Handschrift 1117 des Ferdinandeums in Innsbruck und wurden danach veröffentlicht von Adam Wolf (Lucas Geizkofler und seine Selbstbiographie 1550—1620, Wien 1873). Doch hat Wolf den Bericht über die Festaufführung nicht mitgeteilt und bloß S. 70 in einer Anmerkung darauf hingewiesen, daß ein solcher Bericht sich in der Handschrift befinde. Dieser Bericht erstreckt sich von fol. 79a bis 85a nach der alten Zählung. Herr Professor Dr. Seemüller (damals noch in Innsbruck) hatte die Güte, durch Herrn Dr. Schwarz daselbst eine genaue Abschrift des Berichts für mich anfertigen zu lassen und diese Abschrift noch einmal mit dem Original zu vergleichen. Beiden Herren spreche ich hiermit meinen verbindlichsten Dank aus.

Die Handschrift enthält mehrere offenbare Schreibfehler, die

aber von einer jüngeren Hand verbessert sind, diese Besserungen habe ich stillschweigend akzeptiert. Die in eckige Klammern gesetzten Ergänzungen beziehen sich auf Worte, von denen ein Stück am Rande weggeschnitten ist. Außerdem verbesserte ich 5 28 magnanimum 5 30 missum 8 17 rursum, rursum 8 28 ullam. 9 4 v. u. procastinetur 10 21 Admiralis Comitis; Fehler wie 5 12 quaesta 6 7 Panni u. dgl. ließ ich stehen.

Extractus

Ex Lucae Geitzkofleri Tyrolensis Diario Parisiensi in quo continetur summa tragoediae et comoediae atque aliorum Ludorum, quorum ipsemet spectator fuit in Collegio Navarraeo et alijs partibus Academiae vel Universitatis Lutetiae de caede et internecione Hugenotharum Anno . 1572 . partim instituta et partim facta.

Primo Septembris Anno 1572.

Hoc die in Collegio Navarraeo coram fratre Regis maiore, itemque matre, et alijs quam plurimis personis publicè acta est tragoedia et comoedia Latinis Hexametris composita de morte Admiralis et nece Hugenotharum.

In prima parte tragoediae Rex (. qui sub Josuae persona intelligitur .) in theatrum prodit, revocans in memoriam res gestas patris sui Henrici II. Item avi Francisci I. et maiorum Galliae Regum, qui semper rebelles debellassent atque ijs restitissent: qui antiquam religionem abolere et nova sacra fingere conati essent. Hos maiores suos ut Rex imitari videretur et gloriosum nomen post se relinqueret dignus Henrico patre Carolus filius et Francisco avo nepos cogitare se prolixè ostendit: quomodo Hugenothas hostes patriae atque rebelles, et antiquae religionis violatores interficiat, atque de ijs vindictam sumat. Regem hoc facinus cogitantem quaedam persona (. quae Ducem Guisium repraesentabat .) in proposito confirmat, ostendens nunc summam eos ut imparatos et in unum collectos praecipuos trucidandi occasionem: qua Rex velut Josua contra Gabaon et Moabitas, hoc est contra Admiralem atque Hugenothas uti omnino debeat utpote à Deo oblata.

In secunda parte Rex cogitationem atque suam de Hugenothis interficiendis sententiam quatuor suis Consiliarijs praecipuis perpendendam commemorat. Tres priores adhuc iuvenes respondent. Regem (. Josuam .) sapientissimum atque utilissimum Regno Gallico

meditari facinus, atque hoc tempore factu facilimum. Eique suadent, ut id quam primum exequatur. At quartus consiliarius vir senex primum facinus dissuadet, his duabus potissimum rationibus. Et quia nefas sit violare hospitium, atque frangere foedus cum Moabitis ÷ Hugenothis ictum. Et quia futurum sit ut quidam Judaei (÷ Germani.) atque aliae impiae gentes (.Anglia.) vicinae Moabitis ÷ Hugenothis auxilium laturae et vindictam sumpturae Josuae ÷ Regi Gelliae bellum inferant. His rationibus Rex cum tribus iunioribus consiliarijs ita respondet: fidem impijs atque hereticis non esse servandam et foedus cum religionis atque patriae hostibus initum non solum impunè, sed etiam magna cum gloria frangi posse, utpote DEO contrarium.

Quod ad secundam obiectionem attineat: haudquaquam fore ut Judaei ÷ Germani posthac in Gallias veniant, si stipendia integra eis solvantur etiam inter eos discordiae excitentur, quibus commoti rebus potius domi se contineant, quam alienas terras irruant: et ut maximè veniant: tamen Josuam ÷ Regem fortissimum, ditissimum et Hugenothis principibus occisis subditorum fide atque defensione munitissimum Germanis discordantibus atque Anglis infirmis facilè posse resistere: His refutationibus adductus senex consiliarius consilium atque propositum Regis non quidem omnino improbare coepit sed suasit ut alia ratio Hugenothas extirpandi iniretur: nec tam crudeliter atque inclementer furtim sine discrimine ipsi interficerentur. Cui respondet Rex: iam diu simulatum esse, nullum nunc clementiae atque misericordiae locum dari impiis debere: trucidandos esse omnes: ne aliquando malum reflorescat: Haec ubi Rex locutus esset, cum suis consiliariis rem approbantibus è theatro discessit: Mox Musica suavissima instituta est et à puellis cantilena contra Hugenothas scripta cantata, trucidandos.

In tertia tragoedia parte, Rex sacerdotes duos ÷ Cardinalem de Bourbon et de N. N. ad se cum vocasset: eis mandat, ut preces ad DEVM omnesque caelites effundere velint, quô cogitatum de Moabitis interficiendis consilium feliciter succedat; Ac ubi Moabitae atque Gabaonis liberi cognovissent Regis ÷ Josuae propositum atque consilium esse planè confirmatum: animadvertissentque se eius iram atque regiam manum effugere non posse: accesserunt seu advenerunt Gabaonis liberi ÷ Condaei ad regem supplices orantes ne propter patris peccatum (÷ Ludovici Condaei.) filios quoque ex-

tinguere atque interficere velit: satis esse: patrem supplicio affectum: nec eius liberos ob paterna delicta puniri debere: eos praesertim liberos qui posthac Regi omnem obedientiam perpetuo praestare cupiant, nec unquam exemplo patris pessimo, à Rege domino suo deficere et rebellare. Hoc modo Gabaonis liberos supplicantes Rex initio respuit atque reiecit dicens sibi eos non vere sed simulatè tantum supplicasse. Tandem supplicibus miserè instantibus Rex vitam salvam promittit, si modo ad antiqua sacra relictis prioribus redire velint. Quo responso supplices utcunque recreati custodiendi atque observandi militibus dati sunt, ne ullo modo ad Moabitas reverti ac evadere possent.

In quarta parte fervet opus. Rex cohortibus militum imperat, ut omnes Moabitas ÷ Hugenothas trucident, nulli parcant, neminem captivum conservent praeter capitaneos quosdam Moabitarum. Hoc Regis Imperium cum milites strenuè executi essent: redeunt ad Regem triumphantes: quibus Rex ampla praemia et spolia Moabitis erepta distribui curat: Deinde mandat ut captivi omnes vincti in publicum ducantur: et coram populo supplicium patiantur maximum, quo caeteri à rebellione deterreantur. Qui cum producti essent: Regis clementiam singuli assiduè implorarunt, et mitiorem sententiam rogarunt. At Rex iis usque adeo nullam misericordiam exhibuit, ut etiam eorum precibus magis offensus eos ipsemet trucidaverit ipsosque trucidatos cruci affigi mandaverit: utpotè qui sepulchri honores spernentes sepulchro indigni censeri debeant.

In quinta et ultima tragoediae parte Rex cum suis, agit gratias Deo omnibusque sanctis quod consilio regio exequendo tam praesentes et faventes praesto fuissent: Et variarum gentium atque principum legati, et subditorum maximi quique ad Regem veniunt, eique de victoria tanta ab hostibus Moabitis ÷ Hugenothis reportata gratulantur: dicentes: nunc demum felix regnum Galliae futurum et vera pace fructurum, posteaquam domestici hostes ÷ Hugenothae occisi sint, solius Regis insigni atque adeo incredibili providentia atque consilio. Postremo cantilenam te DEVM laudamus cantarunt pueri.

Hactenus tragoediae argumentum, sequitur summa Comoediae. Galatea foemina pulcherrima (per quam Corona regni Gallici intelligitur) amatur à procis quamplurimis ÷ ab Admirali eiusque sociis, qui ut ea facilius potirentur, blanditiis et adulationibus eius marito adhuc iuveni idest Regi sese insinuarunt, ita ut in familiam

recepti inter domesticos praecipuos ⸗ aulicos numerarentur. Quod cum consecuti essent proci ⸗ Admiralis caeterique principes Hugenothae: arbitrati sunt: se iam occasionem nactos esse optimam Galateam solicitandi eique vim et stuprum inferendi: Id quod cum facere proci aliquoties tentassent: Galatea faemina quidem pulchra, sed casta eorum libidinem aegrè ferens; apud maritum suum ⸗ Regem saepius conqueritur de familiae atque domesticorum iniuria: sed maritus propter aetatem nimium facilis atque clemens uxoris Galateae querelas non magni facit, nec quicquam cum procis ⸗ domesticis hostibus expostulat. Tandem cum Galatea vim atque iniurias maiores à procis illatas experta quam saepissimè apud maritum quaesta esset; commotus statuit in procos et insidiatores domesticos animadvertere. Quod cum proci intellexissent; se fugae dederunt, manumque mariti effugerunt: quos ut maritus rursum ad se allicere blandis verbis atque capere posset: eis foedera fidem, atque omnem benevolentiam iure iurando promisit; qua promissione adducti proci redeunt in familiam, ea spe fore, ut tandem marito occiso, Galatea potiantur. At maritus procos reversos praeter fidem datam, ex improviso omnes curat trucidandos: quod cum fecisset, Galatea, uxor cum[1]) ⸗ Gallici regni subditis maximas ei gratias egerunt propterea quod procos ⸗ hostes domesticos Galliae è medio sustulerit.

Eo die quo hi ludi celebrandi erant eiusmodi carmen, quo eos celebratum iri significabatur, locis celebrioribus affixum legere licuit.

Primani et tertiani Navarraei
salutem lectori.

Christi iuratos regis patriaequae labantis
Hostes confecit districto Carolus ense;
Josua magn[um]animum forti sub pectore versans
Quo duce Judaeis de infidis parta trophaea
Regibus, atque solum felix sub iuga [re]missum.
Exemplum hoc tragicis aptatum versibus offert,
Navarra in laudem Christi regisque perennem
Josua adaequantis praestantem passibus aequis,
Excipiet plausum vario comoedia gestu,
Fulta pedem tenui socco grandique cothurno
Si vacat: hoc lector fruere et laetare theatro
Excitato ad regium splendorem in aula maiore.

12. Septembris.

De eadem re videlicet de morte Admiralis et caede Huge-

[1]) Hier muß ein Wort ausgefallen sein; etwa famulis?

notharum in illo ipso Navarrae Collegio novi ludi celebrati sunt bini: In altero pastores introducti, atque etiam nautae ÷ Galli initio tempora superiora deflent et accusant, quod ipsis durantibus nec oves pascere propter lupos rapaces (. id est Hugenothas.) nec mare navigare propter pisces voraces et sirene[s] (÷ propter Hugenothas.) potuerint. Deinde sibi gratulantur, et praesens tempus concelebrant: suis Diis, Panni et Neptuno ÷ Regi Galliae terrae et maris domino eiusque fratribus gratias agentes immortales et sacrificia facientes; propterea quod tandem terrae monstra et pestes, lupos rapaces atque sirenes terra marique sustulerint: quibus sublatis oves pascere et navigare id est negocia terrestria atque maritima conficere, et pace atque securitate frui rursum hoc tempore possint.

In altero verò ludo omnià ita praesentabantur, ut acta sunt: nulla ficta erant nomina, sed singulae personae singula habebant nomina eorum hominum, qui principes in Hugenothis trucidandis extiterant. Initio Rhamnusia (. quae Ecclesiae Romanae personam agebat.) Dea; Europ[ae] dotes et bona praedicat, et omnes eius Reges ac principes mirificè laudat maximè tamen Regnum Galliae regemque commendat, ut qui per se quidem florentissimam Galliae coronam integram esse cupiat, et maiores suos Reges Christianissimos et Ecclesiae patronos imitari: sed impediatur ab hereticis ÷ Hugenothis, quo minus id quod velit, praestare possit. Quibus cum infensissima sit, tum maximè se eorum principem Collignium ÷ Admiralem pestem Galliae odisse confitetur, et quovis modo curaturam, ut odio satisfaciens ipsum è medio tollat: quo occiso tanquam capite, caeteri quoque Hugenothae opprimantur. Talia cum vix locuta esset Rhamnusia in theatrum venit famulus quidam Guisianus: qui fidem et amorem erga Dominum suum Ducem Guisium praedicans significat, se summo odio Hugenothas et eorum principem Admiralem prosequi, utpote occisorem Ducis Guisii qui pater fuerit heri sui cuius mortem ut vindicaret et amare herum suum videretur se egregium facinus aggressurum ait et ipsum Admiralem globulo plumbeo interfecturum, quomodo ipse seniorem Guisium virum rei militaris peritissimum propè Aurelias superioribus annis occidendum curarit. Cuius famuli propositum cum Rhamnusia intellexisset: eum monuit, ut in eo permanere et Admiralem prima quaque occasione occidere vellet. Post haec colloquitur Admiralis cum suis sociis Comite de Lini, Capitaneo de Pili Comite de Montcomeri planè magni-

fica, superba et sesquipedalia verba, suas res gestas, et pericula è quibus hucusque salvus evaserit plurima commemorans: et sese beatum praedicans, cum in tanta dignitate constitutus sit, tam gratiosus apud Reges Galliae et Navarrae apud nobilissimos quosque Galliae proceres apud Germaniae principes potentissimos, praesertim apud Palatinum Electorem et cum tantam nominis celebritatem atque gloriam consecutus sit, ut dicatur Regem Galliae coegisse subditis suis obedire, et cum eis pacem facere. Talia loquentem Admiralem caeteri Hugenothae admonuerunt humanae conditionis atque fortunae, utpotè quae frequenter soleat eos, qui sibi beati viderentur de summo gradu ad summas miserias deiicere. Ne igitur nimium superbiat cum possit omnium rerum mutatio et vicissitudo accidere. At Admiralis parum reverens monita suorum, se denuo beatum esse praedicat; exoptans ut Guisianos tollere è medio possit, utpotè qui propemodum soli supersint, qui Hugenothis nocere, et eorum beatiduni obesse et queant et velint. De quibus interimendis atque tollendis cum socios suos nempè Comitem de Lini et Montcomeri caeterosque consuleret: hanc ipsi sententiam dixerunt; tum demum se et Admiralem vere beatos fore, si familia Guisiana extincta esset: haec ut extinguatur Hugenothas omnes curare oportere. Post haec Rex Galliae in theatrum veniens queritur de periculis de miseriis atque caeteris incommodis, quae ipsemet cum subditis ab eo tempore, quo post fratris Francisci 2^{di} mortem regnare ceperit, sit expertus, et maximè in Hugenothas invehitur, utpotè qui istorum incommodorum causam praebuerint, et regno Gallico summa damna intulerint, cum quibus nunquam pacem fecisset, nisi Regina mater eam manibus pedibusque suasisset: Nunc se à Catholicis maximè reprehendi, quod cum Hugenothis factam pacem coleret, nec amplius meminisset quantum damni per eos fecerit, et quantoperè regnum Galliae aliquot annis, quibus Hugenothae grassati sint, afflictum propemodum iaceat. De quibus puniend[is] oblata occasione, et de pace frangenda sibi cogitandum esse ait. Haec cum fatus esset, sese ad matrem contulit Reginam, et cum ea de pace facta expostulavit, cui mater respondit, se pacem suasisse nimirum temporibus ita postulantibus quibus Hugenothis non facilè resisti poterat propter firmissima externarum gentium, Germanae praesertim gentis auxilia, quibus aliquandiu cedendum ideo iudicarit, ut Regnum Galliae vires recolligere atque recreari posset: At nunc ut alia sint tempora: ita

alia consilia esse aggredienda. Esse enim sapientis semper temporibus inservire. Quae quia in praesentia eius modi sint, ut pax rursum frangi et Hugenothae Principes Parisiis collecti imparati offendi atque occidi possint: se ut id fiat, non disuadere, monere tamen ne quid Rex inconsiderate et cupidè faciat; sed prius de omnibus rebus diligentem adhibeat deliberationem. Matrem talia locutam Rex ut sapientem et filio fidelissimè suadentem mirificè cum laudavisset, cum matre è theatro egreditur.

Postea revertuntur Admiralis, Comes de Lini, Capitaneus de Pili atque rursum de Guisianis interficiendis colloquuntur. Quo ipso tempore Admirali literae à Principe Oraniae missae redduntur, quas dum cupide legit: eum Guisianus famulus de quo suprâ mentio facta est, globulo plumbeo per fenestram misso vulnerat. Quo vulneratus domum à sociis deducitur. Quo facto Rex et mater Regina in theatrum regressi, rursum de frangenda pace et Hugenothis occidendis loquuntur, quibus loquentibus nunciatur Admiralem à Guisiano bombarda graviter esse vulneratum. Quo nuncio audito mirificè laetantur; Sed ne Germanis aut caeteris gentibus suspicionem praebeant ullam, Admiralem invisunt, profitentes dolorem, quem ex hoc casu capiant maximum, cum nihil magis cupiant, quàm pacem ab omnibus coli et servari firmissimam. Jnterea dum Rex et Regina hoc officium Admirali simulatum praestant: in theatro socii Admiralis conqueruntur maximè de eius laesione. Et quia sibi persuasissimum habeant, Admiralem instinctu Guisii vulneratum esse; se hunc quovismodo interfecturos ostendunt. Et si Rex eius mortem ulcisci velit: ipsum quoque cum matre et fratribus occisuros.

Post hoc Rex et Regina mater rursum apparent in theatro, diligenter cogitantes, quomodo et quando Hugenothae interficiendi sint, num soli eorum Principes, an etiam caeteri omnes. Cui deliberationi dum incumbunt: Regi Hugenotharum principes libellum supplicem offerunt, in quo petunt, urbes sibi restitui, quas belli tempore expugnatas, conditionibus et pacis formula postulantibus ipsi nuperrimè tradiderint. Quas ea de causa repetant, quod timeant, ne Guisiani aliquid novi contra Hugenothas moliantur Colignaeo vulnerato; Cui Guisiana familia quam maximè sit infensa. Cui ut terrori esse possint et Guisianos in officio continere; pacemque conservare publicam: ideo supplicantes orare se uti Rex urbes ipsas restituere velit, et tam diu sibi possidendas dare, donec omnia sint

in pristinum statum restituta. Hunc libellum cum Rex amico animo accepisse videretur: monuit Hugenothas uti sequente die responsum repeterent. Se enim interea rem cum matre deliberaturum atque haec cum dixisset: Rex et Regina è theatro discesserunt. Paulo post, Rex Navarrae progressus de Admirali vulnerato graviter conqueritur significans, se post mortem matris omne confugium ad Admiralem tanquam ad tutorem et rectorem testamento materno datum habuisse, eius consilio prudentissimo et fidelissimo uti semper fuisse solitum et planè sperasse se eius Regisque Galliae auxiliis regni sui partem benè magnam ab Hispanis iam diu occupatam recuperaturum fuisse propediem, praesertim si Princeps Oraniae à Galliae Rege adiutus Ducem Albanum oppressisset. At nunc se deceptum atque derelictum in maximis versari doloribus atque curis atque vehementer vereri, ne propediem peiora accidant. Et quidem idcircò vereri, quod cum Admiralem invisisset, is caeterique Hugenotharum Principes sibi literas quasdam subscribendas atque signandas obtrudere voluerint, quarum argumentum fuerit varium et imprimis triste, utpotè de Rege Galliae, eiusque matre, fratribus, etiam sorore, uxore Regis Navarrae, atque aliis interficiendis: Verum enim vero licet Admiralem atque caeteros Hugenothas ut plurimum amet: se tamen uxorem suam, Regis Galliae sororem vehementius et iustius amare. Et propterea facere non posse, quin ei Hugenotharum contra Regem conspirantium consilia patefaciat, eamque de futuro malo fugiendo admoneat. Quod cum fecisset: mox ipsa utut fidem coniugi dedisset, se, quae audivisset nemini dicturam, tamen Regi fratri suo nunciare properat. Rex talia ubi cognovisset, sine mora Hugenothas interficiendos curare voluit. At mater subinde eum et severè monebat: ne quid iracundè et festinanter faceret, sed prius diligenter inquireret, num haec vera essent, quae è sorore Regina Navarrae intellexisset. Esse enim lentè festinandum et nihil temerè credendum. Dum mater loquitur: adveniunt Regis fratres alter legitimus, alter illegitimus, quem Galli Monsieur Chevalier appellant. Item Guisii maior et minor, qui cognitis è Regina Navarrae Hugenotharum consiliis, Regem urgent, ut eos sine mora interficiendos curet, ne si procrastinetur, veneno ab Hugenothis tollatur, ut eius frater Rex Franciscus II. qui cum supplicium de captivis Hugenothis principibus sumendum distulisset, Aureliis veneno infectus subito sit mortuus. Ne igitur Rex moram trahat ullam, cum certum sit fore, ut Ger-

manorum exercitus ab Hugenothis iam iamque accersitus et rogatus adveniat, et pro crudelitate sua atque ferocia regnum Galliae denuô vastet et populetur. Antevertendum igitur esse, et Hugenothas male cogitantes et timentes omnia quamprimum occidendos, quibus occisis Germani deterriti non facilè in Gallias redituri sint posthac unquàm.

Talibus incitatus Rex continuo fratribus et Guisiis mandat, uti Hugenothas quoscunque deprehendant interficiant, nec ulli resistenti parcant. Qui cum se gaudere dixissent sibi tam honestam provinciam esse demandatam, mox assumptis aliquot cohortibus militum, ad Admiralem et principes Hugenothas prope Regiam aulam habitantes contendere. Sed dum ipsi in caedibus perpetrandis sunt occupati: Rex in theatrum denuô progressus se in maximis perturbationibus et terrore non exiguo esse, et summo desiderio expectare eventum, num res felicem nacta sit. Ad quem paucis post horis fratres et Guisii triumphantes redeunt: à quibus cum audivisset, rem feliciter successisse, summopere laetatus est, hoc unum aegre ferens, quod occisor patris sui Regis Henrici: Et omnium Hugenotharum pessimus Comes de Montcomeri, in suburbio habitans evaserit. Hunc ut Guisius celeriter persequeretur: ei negocio dato velle se (.inquit.) Hugenothas nullos superesse. Et uti oculos pascere possit, mandare ut sibi spectanda offerantur cadavera Admiralis, Comitis de Lini, Capitanei de Pili, et caeterorum Principum Hugenotharum. Quae cum inspexisset, praemia militibus, qui in caedibus perpetrandis strenuam operam navarint distribuit, atque eos monuit, ut Ducem Guisium rei militaris peritissimum et Regii mandati diligentissimum executorem quotidie magis observent et venerentur. Postremo Regi ut victori urbs Parisiensis multis verbis gratulatur, eumque optimis ominibus et votis prosequitur.

Atque haec est summa comoediae post ludos pastorales, de quibus suprâ annotavi, in Collegio Navarraeo actae. Sunt etiam in aliis collegiis de morte Admiralis ludi celebrati plures his superioribus diebus. Et cantilenae de nece Hugenotharum scriptae atque compositae novem, quas non modo maiores, sed pueri quoque à parentibus subornati in plateis cantant. Sed tu DEVS omnipotens aperi tandem populi tam impii atque in malitia immersi oculos ut te omnis crudelitatis et periurii scelerumque omnium iudicem agnoscat.

Hypatia in Tradition und Dichtung.

Von

Rudolf Asmus (Freiburg i. B.).

So verschieden die Darstellungen des im Christentum untergehenden Hellenismus[1]) auch sind, so machen sie doch fast ausnahmslos ehrerbietig vor einer Erscheinung Halt, welche sich durch ihre edle Einfalt und stille Größe von dem wirren Chaos der zusammenbrechenden alten Welt hoheitsvoll und achtunggebietend abhebt: Es ist Hypatia, die schöne, tugendstrenge und weise Tochter des Mathematikers Theon von Alexandria. Seltsam war ihre Lebensbetätigung, seltsam auch die Art ihres Todes: Sie wirkte in ihrer Vaterstadt als Lehrerin der Philosophie, bis sie auf der Höhe ihres Ruhmes dem Fanatismus des christlichen Pöbels zum Opfer fiel. Die Teilnahme, die man ihr bewahrt hat, ist eine zwiefache: als Philosophin zog sie von jeher die Aufmerksamkeit der Gelehrten auf sich und als Heldin eines welthistorischen Trauerspiels bleibt sie allzeit des allgemeinen menschlichen Mitempfindens sicher. Es ist daher kein Wunder, daß die weiterdichtende Sage über ihre hehre Gestalt eine Art von poetischer Verklärung verbreitete und so eine Tradition schuf, die sogar Dichter zu dem Versuch anregte, sie der bewundernden Nachwelt menschlich näher zu bringen. Wie dankbar das Hypatiamotiv ist, zeigt der Erfolg dieser teils unbewußten, teils bewußten Poesie. Die unglückliche Alexandrinerin steht den Gebildeten unserer Tage viel plastischer und anschaulicher vor Augen, als das Bild sie darstellt, welches sich aus den spärlichen

---

[1]) Wir gebrauchen im folgenden das Wort „Hellenismus" und „hellenistisch" immer in dem bei Julian üblichen antichristlichen Sinne statt des zu allgemeinen Ausdrucks „Heidentum" bzw. „heidnisch".

authentischen Zügen ihrer Persönlichkeit zusammensetzen läßt.[1]) Gilt doch auch von ihr wie von Athenais, ihrer jüngeren und glücklicheren Zeitgenossin, der Satz, daß man weit eher eine klare Anschauung von ihrer Epoche als ein lebendiges Porträt von ihr selbst gewinnen kann.[2])

Zeigen wir nun in dem Mosaik von Wahrheit und Dichtung diejenigen Stifte auf, die das Bild der Hypatia über das Niveau einer naturalistischen Abschilderung emporheben und in einem poetisch-legendären Lichte erscheinen lassen!

Solche Lichter haben schon zwei klassische Gewährsmänner, welche die Philosophin noch von Angesicht zu Angesicht schauten, aufgetragen.

1. Ihr vielseitiger Schüler Synesius von Kyrene, der trotz seines treuen Festhaltens am Hellenismus noch zu ihren Lebzeiten zum Bischof von Ptolemais gewählt wurde, gedenkt ihrer mit poetischem Schwunge. Er nennt sie in seinen Briefen[3]) (XVI, 649) seine „Mutter, Schwester, Wohltäterin und alles zugleich, was ehrwürdig ist", er stellt sie (LXXXI, 690) mit einer zynisierenden Wendung als einen ihm unentreißbaren Besitz der Tugend gleich und versichert sie (CXXIII, 713) mit den Worten des homerischen Achilleus (Ilias XXII, 389):

„Wenn der Gestorbenen auch man vergißt in Aides Wohnung,
Dennoch werd' ich auch dort des teuern Gefährten gedenken"

seiner unauslöschlichen Erinnerung und pietätvollen Dankbarkeit.

2. Einen viel höheren Flug nimmt der hellenistische Dichter Palladas in einem durch pointierte Kürze und Fülle ausgezeichneten Epigramm,[4]) das uns die Gefeierte unmittelbar vor Augen stellt:

„Wenn ich Dich seh', Dein Wort vernehm', bet ich Dich an,
Der hehren Jungfrau sternbedecktes Haus erblickend;
Denn auf den Himmel nur erstreckt sich all Dein Tun,
Du jeder Rede Zier und Schmuck Hypatia,
Der höchsten Weisheit reiner, unbefleckter Stern."

---

[1]) Die zuverlässigsten kritischen Arbeiten über Hypatia sind Wernsdorf, Dissertatio academica de Hypatia. Vitembergae 1747, 1748 und Hoche, Hypatia, die Tochter Theons (Philologus 1860, S. 435). [2]) S. Gregorovius, Athenais. Geschichte einer byzantinischen Kaiserin. Leipzig 1862, S. VI. [3]) Epistolographi graeci ed. Hercher. Paris 1873, S. 638. [4]) Anthologia Palatina IX, 400. Wir geben Hoches Übersetzung wieder; eine freiere Übertragung gibt St. Wolf, Hypatia, die Philosophin von Alexandrien. Progr. Czernowitz 1879, S. 28.

Die weihevolle Anbetung, die aus diesen Versen spricht, steht in einem schreienden Gegensatze zu den persönlichen Verhältnissen ihres Verfassers, dem ein zänkisches Weib das Leben verbitterte und sein irdisches Haus verleidete.[1]) Dieses Gedicht ist das einzige uns erhaltene Erzeugnis der antiken Poesie, das sich der Tochter Theons ausschließlich widmet.

3. Haben wir es bei Synesius und Palladas mit subjektiven, von diesen Gewährsmännern selbst herrührenden Elementen zu tun, so findet man zwei Generationen später, um die Mitte des fünften Jahrhunderts, bei dem zuverlässigsten Quellenschriftsteller für Hypatia, bei dem Kirchenhistoriker Sokrates, bereits einen legendären Zug. Er berichtet nämlich Hist. eccl. l. VII, c. 15, ihre von Neid erfüllten Mörder hätten geglaubt, ihr freundschaftliches Verhältnis zu dem kaiserlichen Statthalter Orestes stehe der Aussöhnung dieses Mannes mit dem alexandrinischen Bischof Cyrillus im Wege. Diese Notiz macht die Philosophin zur Vertreterin einer antikirchlichen Tendenz und bringt sie mit den Repräsentanten der sich bekämpfenden Interessen des Staates und der Kirche in engste Berührung. Mehr weiß aber der Kirchenvater von dem Inhalt dieses „On dit" nicht zu berichten. Das Wichtigste, was wir gerne von ihm erfahren möchten, verschweigt er uns: die geheime Macht, wodurch die Freundin des Staatsmannes einen so großen Einfluß auf ihn gewann.

4. Hiervon kann man sich erst nach einer Notiz des Hesychius Illustrius, eines Zeitgenossen Justinians, eine annähernde Vorstellung bilden. Das von Suidas s. v. *Ὑπατία* aus seinem „Onomatologos" mitgeteilte Exzerpt[2]) besagt nämlich, Hypatias trauriges Ende sei auf den Neid und ihre hervorragende Weisheit namentlich in astronomischen Dingen zurückzuführen. Diese Erklärung hat aber nur dann einen einigermaßen verständlichen Sinn, wenn man sie auf den christlichen Pöbel bezieht, der die Philosophin astrologisch-magischer Machenschaften bezichtigte, mittelst deren sie den Orestes ihrem Willen untertänig machte.[3])

5. In dem geheimnisvollen Lichte einer Zauberin erscheint

[1]) S. Jacobs, Animadversiones in Anthol. gr. XIII, 926. [2]) S. Hesychii Milesii Onomatologi quae supersunt cum prolegomenis ed. J. Flach. Lipsiae 1882, S. 220. Die Provenienz dieser Partie des Suidasartikels ist nicht unbestritten. [3]) S. Wernsdorf a. a. O. III, 78, VI und Kopallik, Cyrillus von Alexandria. Mainz 1881, S. 23.

die Alexandrinerin auch in dem Auszug aus der Isidorosbiographie des mit Hesychius ungefähr gleichzeitigen Hellenisten Damascius. An der gleichfalls von dem byzantinischen Lexikographen a. a. O.[1]) ausgeschriebenen Stelle dieses anekdotenreichen Werkes heißt es von Hypatia: „Sie verblieb im jungfräulichen Stande, obwohl sie so überaus schön und wohl gestaltet war, daß sich einer von ihren Zuhörern sogar in sie verliebte. Dieser war nicht mehr imstande, seine Liebe zu bemeistern, sondern er ließ die Angebetete seine Leidenschaft ganz unverhüllt merken. Die ungebildeten Berichte, so fährt der Erzähler — offenbar mit Bezug auf die von ihm verachtete christliche Tradition[2]) — fort, vermelden nur, Hypatia habe ihn mittelst der Musik von seiner Krankheit geheilt. Die Wahrheit aber weiß nichts hiervon; denn die Kenntnis der Musik war ja damals schon längst verloren gegangen." Daß die Heldin der Anekdote hier die Musik zu Hilfe nimmt, während sie bei Hesychius als gewaltige Astronomin erscheint, ist bei der nahen Verwandtschaft dieser beiden Disziplinen von keinem großen sachlichen Belang.

Neu ist an der Geschichte Hypatias Rolle als Heldin einer Liebesgeschichte und die damit zusammenhängende Hervorhebung ihrer weiblichen Schönheit. Bezeichnenderweise ist sie aber nur das passive Objekt der Liebe und faßt diese Leidenschaft im buchstäblichen Sinne als ein Leiden auf, das sie nicht etwa zu teilen, sondern vielmehr zu heilen hat. Sie müßte ja auch eine schlechte Vertreterin des Neuplatonismus sein, wenn sie nicht im ausschließlichen Dienste der schon von Palladas ihr nachgerühmten himmlischen Liebe über die niedrigen irdischen Triebe hoch erhaben wäre.

Der anekdotische Charakter dieser Liebesgeschichte wird noch dadurch erhärtet, daß derselbe Damascius noch eine zweite, ihm mehr zusagende Version von der angeblichen Liebeskur unserer Philosophin kennt. Diese im Prinzip auf denselben philosophischen Grundton abgestimmte Variation lautet: „Sie zog vielmehr einen

---

[1]) Suidae Lexicon. Rec. Bernhardy II, 1314,2. [2]) S. unser Programm „Julians Galiläerschrift im Zusammenhang mit seinen übrigen Werken." Freiburg i. B. 1904, S. 24 (unter *ἀπαίδευτος*). — Damascius scheint der Philosophin nach Photius Bibl. Cod. 242 § 164 (bei Westermann hinter Cobets Diogenes Laertius Paris 1878) geradezu den Mangel an geheimen Künsten vorzuwerfen; vgl. Wernsdorf I, 14,9.

[mit Menstrualblut besudelten][1]) Lappen hervor, wie sie die Weiber gebrauchen, hielt dem Verliebten dieses Wahrzeichen der unreinen irdischen Natur[2]) vor Augen und sagte: „„Gelt, das ist es, was du liebst, aber nichts, was wahrhaft schön ist.““ Jener aber bekehrte sich aus Scham und Verwunderung über die garstige Darbietung in seinem Innern und wurde fürderhin gemäßigter.“ Der Hinweis auf „die unreine irdische Natur“ ist echt neuplatonisch und bietet insofern nichts Neues. Bildet doch gerade die Reinigung der Seele von der Befleckung der Sinnlichkeit eine Hauptforderung der Ethik dieses mehr religiösen als philosophischen Systems.

Auch das Bemühen, Liebeswerbungen von sich abzulenken, ist bei den Neuplatonikern nicht ohne Beispiel. So erzählt Eunapius im Leben des Ädesius[3]) von Sosipatra, der Gattin des mit Julian befreundeten Statthalters Eustathius, etwas ganz ähnliches: Diese ebenso schöne wie gelehrte Lehrerin der Philosophie fühlte, als sich ihr Vetter Philometor sterblich in sie verliebte, selbst eine Neigung für diesen Mann in ihrem Busen aufkeimen und wandte sich deshalb an den Philosophen Maximus, damit er ihren leidenden Seelenzustand diagnostiziere. Der Ephesier kam der Natur ihres Leidens gleich auf die Spur und heilte sie durch die Kraft eines theurgischen Gegenmittels. Die Patientin überraschte ihn durch die Mitteilung aller Einzelheiten der von ihm gegen Philometors Liebeszauber angestellten Beschwörungsprozedur. Philometor stand, nachdem ihn Maximus auf die hierdurch bekundete übernatürliche Macht Sosipatras hingewiesen hatte, von seinen Verfolgungen ab.

Daß Hypatia ihren Verehrer abzuschrecken suchte, ist gleichfalls nicht ohne Analogie. Wenigstens weiß der fromme Abt Isidorus von Pelusium, der mit Synesius Briefe wechselte, von einem ganz verwandten Fall aus christlichen Kreisen zu berichten, die ja mit den Neuplatonikern auf dem Gebiete der Askese vielfach übereinstimmten: Eine schöne Jungfrau, heißt es bei ihm l. II, ep. 53, beraubte sich, um ihre dem Herrn gelobte Keuschheit zu bewahren und zugleich die Liebesglut ihres Anbeters zu löschen, vollständig ihres prächtigen Haarschmuckes, beschmierte sich das ganze Gesich

---

[1]) Das muß der Sinn der jetzt verdorbenen Worte gewesen sein; vgl. Photius a. a. O. § 52 und Wernsdorf a. a. O. I, 26, m. [2]) γένεσις. [3]) ed. Boissonade I, 38.

mit Aschenbrei und zeigte sich ihm in dieser Entstellung mit den Worten: „So etwas Häßliches liebst du?“ Wie vom Wahnsinn genesen, verlöschte der Liebestolle das Feuer seiner Begierde und wurde sogar ein warmer Verehrer der weisen Mäßigung.

Was an der von Damascius adoptierten Fassung der Liebeskur allein überrascht, ist die jedem weiblichen Zartgefühl Hohn sprechende Art, wie sie Hypatia vollzieht. Diese Heilmethode entspricht völlig den Grundsätzen der Zyniker,[1]) für welche bekanntlich die „naturalia“ nie „turpia“ waren. Hierin gemahnt sie an Krates, von welchem[2]) erzählt wird, er habe, als alle Versuche, die ihm nachlaufende Hipparchia von ihrer tollen Liebe abzubringen, nichts fruchten wollten, seinen durch einen Höcker entstellten Rücken vor ihr entblößt, um sie von seiner Häßlichkeit zu überzeugen. Die souveräne Erhabenheit über den weiblichen Anstand treffen wir aber auch bei Hipparchia selbst an, der die Alexandrinerin ja auch in ihrem äußern Auftreten insofern glich, als sie mit dem Philosophenmantel angetan durch die Straßen der Stadt ging, um allen, die sie hören wollten, ihre Belehrung angedeihen zu lassen. Denn von der Thebanerin wird[3]) berichtet, sie sei, als der Philosoph Theodoros, um sie an ihr Geschlecht zu erinnern, ihr das Gewand in die Höhe zog, hierüber nicht im mindesten außer Fassung geraten. Zynisch ist bei Damascius aber auch schon die starke Betonung der praktischen Tugend unserer Philosophin. Wodurch sie dieselbe betätigte, gibt er nicht an, doch wird sie wohl ihr Ansehen bei der Obrigkeit gelegentlich auch, wie ein neuerer Kirchenhistoriker[4]) ohne quellenmäßige Gewähr behauptet, dazu benützt haben, um durch ihre Fürsprache einem Notleidenden zu helfen.

Der Bericht des Damascius hat aber auch sonst ein nur ihm eigentümliches Gepräge. Nicht zufrieden mit dem objektiv-religiösen Gegensatz zwischen den christlichen Alexandrinern und der hellenistischen Philosophin, bezeichnet der Philosoph ganz direkt den Cyrillus („den Bischof der entgegenstehenden Sekte“) als den Mörder der Hypatia. Angesichts ihres starken Zulaufs habe ihn der Neid

[1]) Über diese auch bei Synesius zutage tretende Erscheinung des philosophischen Synkretismus s. unser Programm S. 48 und unsern Aufsatz „Synesius und Dio Chrysostomus“ (Byzantinische Zeitschrift IX, 148). [2]) bei Diogenes Laert. VI, 96 und Apuleius Florida ed. Bip. II, 127. [3]) bei Diogenes Laert. VI, 97. [4]) Schröckh, Christliche Kirchengeschichte (Leipzig 1780) VII, 46.

übermannt und zu der Übeltat verleitet: So lautet seine subjektiv-persönliche Motivierung. Die Täter selbst bezeichnet er mit Anlehnung an Hesiod (W. und T. 187) als „echte Frevler, die weder von der Götter Rache noch von der Menschen Ahndung wissen", und von dem nachsichtigen Kaiser sagt er ganz im Sinne der Plutarchischen Schrift von der späten Rache der Gottheit, er habe die Strafe, die er von den Mördern nahm, auf sich selbst und sein Geschlecht gezogen, und sein Enkel habe das Gericht erfüllt. Mit diesen poetisch-patetischen Worten verleiht er, der selbst, um nicht Christ werden zu müssen, das harte Brot der Verbannung aß, der Ermordeten den Nimbus einer hellenistischen Märtyrerin: Sie ist in seinen Augen durch ihren Opfertod zu einer Heiligen des sterbenden Hellenismus geworden.[1]) Ihr Martyrium mußte für ihn neben den übrigen, die er in seinem weitschichtigen Werke erzählte, aber auch schon deswegen ein willkommener Stoff sein, weil dieses nach dem Referat des Photius (Bibl. Cod. 181) einer philosophisch, literarisch und mathematisch gebildeten Hellenistin aus Alexandria, also gewissermaßen einer zweiten Hypatia, zugeeignet war, die er selbst an der Stätte, wo jene gelebt, gelehrt und gelitten, in der Philosophie unterwiesen hatte. Aus dem weiblichen Interesse, auf das er in erster Linie abzielte, erklärt sich auch die novellistische Ausmalung seiner Mitteilungen am allereinfachsten.

6. In das Gebiet der christlichen Legende gehört ein nicht mehr datierbarer, offenbar gefälschter lateinischer Brief,[2]) in welchem Hypatia dem Bischof Cyrill wegen seiner Verdammung des Häretikers Nestorius Vorwürfe macht, ihm gleichzeitig ihren Entschluß, zum Christentum überzutreten, kund tut und sogar mit einem nestorianischen Argument gegen die Polemik der Hellenisten paradiert. Dieser Überlieferung zufolge wäre die Philosophin also selbst die Wege ihres Schülers Synesius und noch über diesen hinaus gegangen, indem sie nicht bloß Christin, sondern sogar christliche Apologetin geworden wäre. Merkwürdigerweise scheinen die nach ihrer Ansicht durch Nestorius widerlegten Einwürfe der Hellenisten

[1]) Vgl. Kroll, Damaskios in Pauly-Wissowas Realenzyklopädie IV, 2040. Schon Toland sagt a. u. a. O. S. 120 die wundersüchtige Biographie des Isidorus sei eine Konkurrenzschrift gegen die christlichen Heiligenlegenden.
[2]) S. Hoche a. a. O. S. 451, Wernsdorf a. a. O. I, 23,14 und Continuation des Mémoires de littérature et d'histoire par Desmolets (Paris 1749) VI, 97.

gerade der Galiläerschrift Julians entnommen zu sein,[1]) gegen welche auch Cyrill ein umfangreiches Werk verfaßte. Mit Hinsicht auf den ganz ausgesprochen christenfeindlichen Gebrauch, der in der Neuzeit von Hypatias Namen gemacht wurde, ist dieses Bestreben, durch die Mäßigung und die Vorwürfe der Hellenistin das Zelotentum des orthodoxen Kirchenfürsten Cyrillus zu beschämen,[2]) von besonderer Bedeutung.

7. Erscheint Hypatia hier als die Heldin einer bloß häretischen Legende, so macht die typische Ähnlichkeit einer allgemein christlichen Heiligen mit ihr den Eindruck, als ob es auch die orthodoxe Kirche nicht verschmäht habe, Züge ihres Bildes für ihre Zwecke zu verwenden. Wir meinen die auffallende Übereinstimmung, die zwischen dem Typus der heiligen Katharina von Alexandria und ihrer hellenistischen Landsmännin zutage tritt. Beide sind schön, beide besitzen eine vorzügliche wissenschaftliche Bildung, namentlich auf dem Gebiete der Beredsamkeit, Philosophie, Mathematik und Astronomie, beide sind züchtig und bestrebt, ihre jungfräuliche Reinheit zeitlebens zu bewahren, beide verkehren freimütig und ungescheut mit angesehenen Hellenisten und Christen, beide lassen sich voll Selbstvertrauen in philosophische Disputationen ein und beide finden endlich in dem großen hellenistisch-christlichen Kulturkampf ein grausames Ende, indem sie ermordet und in Stücke gerissen werden. Nimmt man die überaus schlechte Beglaubigung der Katharinenlegende – sie tritt erst im zehnten Jahrhundert auf und ist daher auch vielfach angefochten worden – hinzu, so ist die Vermutung, man habe in dieser christlichen Märtyrerin eine Kopie ihrer hellenistischen Schicksalsgenossin zu erblicken,[3]) nicht ohne weiteres von der Hand zu weisen. War doch Katharina der Tradition zufolge ursprünglich ebensogut eine Hellenistin wie Hypatia.

8. Der allgemeine Typus, nicht die religiöse Stellungnahme, ist es auch, der unserer Philosophin bei den Byzantinern eine bleibende Bedeutung gesichert hat. Für sie ist Hypatia das sprich-

[1]) S. Wernsdorf a. a. O. I, 25 § 14. [2]) So Schröckh a. a. O. [3]) So Mrs. Jameson, Sacred and Legendary Art (London 1857) II³, 475; vgl. Encyclopaedia Britannica (London 1881) XII⁹, 598 unter „Hypatia" und Kunst, Geschichte der Legenden der heiligen Katharina von Alexandrien und der heiligen Maria Ägyptiaka. Halle 1890, S. 180,2, der jedoch gegen die englische Forscherin den großen Zeitabstand geltend macht.

wörtliche Prototyp der gelehrten Frau. Als solch eine Zierde ihres Geschlechtes tritt sie im vierzehnten Jahrhundert bei Nicephorus Gregoras Hist. rom. VIII, 5 auf, wo es von der gelehrten Kaiserin Eudoxia Makrembolitissa heißt, man habe sie „eine zweite Theano und Hypatia" genannt. Angesichts dieser Stelle hat man wohl auch schon bei Psellos (elftes Jahrhundert) bei der Zusammenstellung „der weisen Ägypterin" mit Theano an die Alexandrinerin zu denken.[1])

9. In der Neuzeit taucht der Name unserer Philosophin in dichterischer Verwertung zum ersten Male in dem vielbändigen Romane „Faramond ou l'Histoire de France (1661—1670)" von La Calprenède auf. In der von Vaumorière verfaßten Fortsetzung[2]) spielt ihr Vater „le docte Théon, dont la réputation remplissait tout l'Orient", als Erbe und Vertreter der astrologisch-physiognomonischen Weisheit des Leontius, des Vaters der gleichfalls in die Geschichte verflochtenen Kaiserin Athenais-Eudokia, an einem rheinischen Hofe eine geheimnisvolle diplomatische Rolle. Gelegentlich wird er von jemand nach „des nouvelles d'Alexandrie, de la belle Hypasie . . . et des continuels démêlés d'Oreste avec le docte et pieux Cyrille" gefragt. Da antwortet er seufzend: „Plût à Dieu . . . que cette fille infortunée après avoir essuyé tant de malheurs, fût enfin heureuse par quelque favorable révolution. Mais . . . comme je désire ce bien sans l'espérer, au lieu de parler d'une personne qui m'est chère et que je vois menacée d'une mort terrible, j'attends avec une entière soumission ce qu'en ordonnera une cause suprême, dont nous devons aussi peu vouloir régler les effets que nous avons peu de puissance de le faire." Worin allerdings die vielen „malheurs" bestanden, die der Unglücklichen bereits zugestoßen sein sollen, erfahren wir gerade so wenig wie ihr schreckliches Ende selbst, dem ihr schicksalskundiger Erzeuger mit stoisch-neuplatonischer Resignation entgegensieht.

10. Ohne jeden poetischen Anflug wird die Geschichte Hypatias am Ende des siebzehnten Jahrhunderts von dem geistreichen Franzosen Ägidius Menagius in seiner streng wissenschaftlichen

---

[1]) S. Krumbacher[2], Geschichte der byzantinischen Literatur S. 504.
[2]) 9e partie (Paris 1866) III, 283.

„Historia mulierum philosopharum“ [1]) behandelt, in welcher u. a. auch die heilige Katharina von Alexandria, Eudoxia, Theano und Athenais-Eudokia Aufnahme gefunden haben. Das auch heute noch lesenswerte Büchlein muß hier deswegen mit aufgeführt werden, weil es ein Analogon zu der Philosophengeschichte des Damascius bildet: Es ist nämlich gleichfalls einer gelehrten Zeitgenossin des Verfassers, der berühmten Madame Dacier, gewidmet.

11. Die Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts drückte auch dem Hypatiaproblem ihren Stempel auf. Im Jahre 1720 erschien aus der Feder des irischen Freidenkers John Toland in London ein „Tetradymus“ betiteltes Buch, dessen dritter Essay die wortreiche Aufschrift trägt: „Hypatia or the History of a most beautiful, most virtuous, most learned and every way accomplished Lady, who was torn to pieces by the Clergy of Alexandria to gratify the Pride, Emulation and Cruelty of their Archbishop commonly but undeservedly stiled St. Cyril.“ Durch einen von dem Verfasser selbst erlebten Akt von geistlicher Intoleranz veranlaßt, richtet sich diese Abhandlung ganz unverhohlen gegen das offizielle Kirchentum. Das Schlußkapitel bekämpft den Heiligenkult im allgemeinen und das Andenken Cyrills im besondern. Obwohl die kirchenfeindliche Tendenz für Toland die Hauptsache und der Hypatiastoff ihm nur Mittel zum Zweck ist, widmet er dieser geschichtlichen Episode, die er S. 128 als „poor Hypatias tragedy“ bezeichnet, dennoch eine liebevolle Teilnahme und gewinnt ihr sogar eine poetische Seite ab. Er nennt seine Heldin S. 103 „the glory of her sex and the disgrace of ours“, er findet S. 136 den Grund ihres Untergangs darin, daß ihr der Klerus es nicht verzeihen konnte, „that she was beautiful and chaste“, und stellt sich S. 108 ihr Auditorium vor als „the flower of all youth in Europe, Asia and Africa sitting at the feet of a most beautiful Lady . . . all greedily swallowing instruction from her mouth and many of them love from her eyes.“ Er wundert sich S. 122, daß wir nicht mehr Liebesgeschichten von ihr kennen, und sagt: „Hypatia . . . could not probably fail being

[1]) Amstelodami 1692 S. 28. Eine Wiederholung dieses Katalogs bietet zum Teil J. Chr. Wolfs Buch „Mulierum graecarum, quae oratione prosa usae sunt, fragmenta et elogia.“ Lugduni 1739, das gleichfalls schätzenswertes Material zur Katharinenlegende beibringt. Auffallenderweise nennt der sonst so genaue Kunst keines von diesen beiden Werken.

sometimes importuned with addresses of gallantry . . . How many trials of this kind Hypatia may have overcome, we are left to imagine rather than to know through the silence of historians, who either thought it below their gravity to record such things or that the works of those who descended to particulars are lost." Er nimmt mithin die einstmalige Existenz einer novellistischen Hypatia-Literatur an und vermutet dementsprechend nicht ohne Wahrscheinlichkeit, daß die von Suidas mitgeteilte Liebeskur nicht die einzige derartige Geschichte gewesen sei, die Isidorus berichtet habe.

Beachtenswert sind aber namentlich Tolands Bemerkungen über diese Anekdote selbst. Um die von Damascius abgelehnte Version auch seinerseits als unwahrscheinlich hinzustellen, fügt er S. 123 allerdings sehr wenig treffend bei: „music having ever been deemed rather an incentive to love than an antidote against it"[1]) und malt die andere Fassung in dem Bestreben, sie begreiflicher und anschaulicher zu machen, S. 123 folgendermaßen aus: „the spark vehemently solliciting her (not to be sure without pleading the irresistible power of her beauty) at a time, when she happened to be under an indisposition ordinary to her sex, she took a handkerchief, of which she had been making some use on that occasion, and throwing it in his face said: „„This is what you love, young fool, and not anything, that is beautiful."" So willkürlich die Erfindung der drastischen Demonstration und der geringschätzigen Charakteristik des Schülers ist, so treffend erklärt er schließlich die von Hypatia beliebte Heilmethode aus der Theorie von der platonischen Liebe: „The Platonic philosophers, bemerkt er, held goodness, wisdom, virtue and such all things, as by reason of their intrinsic worth are desirable for their own sakes, to be the only real beauties, of whose divine symmetry, charms and perfection the most superlative that appear in bodies are but resemblances. This is the right notion of Platonic love. Wherefore Hypatias procedure might very well put a student of philosophy at Alexandria to the blush and quite cure him too . . . but would never rebute a beau in St. James's park nor — hier zeigt der freethinker sein wahres Gesicht — perhaps some bachelors of divinity at our modern universities."

Durch diese erschöpfende Ausnützung des Suidas kommt bei

[1]) Vgl. hiergegen St. Wolf a. a. O. S. 33.

dem Iren zum ersten Male auch Damascius zu seinem vollen Rechte. Sie hat ihn aber auch zu einem Irrtum verleitet, der in einer Textentstellung bei dem Lexikographen[1]) seine Erklärung findet. Dieser macht nämlich im Anfang seines Artikels Hypatia zur Gattin des Isidorus, während er weiterhin behauptet, sie sei Jungfrau geblieben. Den hierin liegenden Widerspruch sucht Toland S. 119 dadurch zu heben, daß er annimmt, die Philosophin habe sich mit Isidorus zwar verlobt, aber niemals verheiratet. Dies ist aber nicht nur an und für sich sehr unwahrscheinlich, sondern geradezu chronologisch unmöglich, da der angebliche Verlobte erst geboren wurde, als seine Braut bereits ermordet war. Noch fantastischer ist es freilich, wenn man bei den Worten des Suidas an eine jungfräuliche Ehe der Hypatia gedacht hat.[2]) Aber diese beiden Interpretationsversuche sind gleichwohl für die Geschichte der Hypatiatradition insofern nicht ohne Bedeutung, als sie übereinstimmend das Bestreben verraten, an dem schon von Palladas betonten jungfräulichen Charakter der Philosophin nicht zu rütteln.

12. Tolands Vorstoß blieb nicht lange unerwidert. Bereits 1721 schrieb der klerikale Engländer Thomas Lewis ein Pamphlet gegen ihn, das den sprechenden Titel führt: „The History of Hypatia, a most impudent School-Mistress of Alexandria. In Defence of Saint Cyril and the Alexandrian Clergy from the Aspersions of Mr. Toland“,[3]) in welchem Licht und Schatten umgekehrt verteilt waren wie im „Tetradymus“. Da wir des seltenen Buches trotz eifrigen Suchens nicht habhaft werden konnten, so können wir bloß vermuten, daß darin die Liebeskur als Grundlage für die der Philosophin zur Last gelegte „impudence“ eine wichtige Rolle gespielt haben mag.

13. Demselben christlich-apologetischen Zweck diente der französische Jansenist Claude-Pierre Goujet mit seiner vom 27. Juni 1727 datierten „Dissertation sur Hypacie où l'on justifie Saint

---

[1]) Schon Tillemont, Mémoires pour servir à l'histoire ecclésiastique XIV, 274,1 hatte den wahren Sachverhalt erkannt. [2]) S. Jacobs, Hypatia, Ersch und Grubers Enzyklopädie II, 12 und 445. — Das von Wernsdorf a. a. O. I, 26, k für solche jungfräulichen Ehen angeführte Beispiel des Theosebius bei Damascius (Photius, Bibl. Cod. 242 § 59) ist nicht stichhaltig, weil die hier hervorgehobene Enthaltsamkeit erst eine nachträgliche war. [3]) S. Thomas Seccombe, Lewis, Thomas (Dictionary of National Biography XXXIII, 197.

Cyrille d'Alexandrie sur la mort de cette savante".[1]) Er beschränkt sich jedoch auf die Defensive und läßt den Ruhm seiner Titelheldin ungeschmälert. Mit einem fast komisch berührenden Patos verwahrt er sich S. 151 gegen die ohnehin durch nichts nahegelegte Unterstellung einer „amitié charnelle" zwischen Synesius und seiner Lehrerin, womit er jedoch mehr den christlichen Bischof als die hellenistische Philosophin zu decken sucht. Aus guten Gründen will er auch von der angeblichen Ehe der Hypatia nichts wissen; und doch darf er bei seiner Adressatin – die Abhandlung ist wie das Werk des Damascius und Menagius an eine gelehrte Dame gerichtet – ein besonderes Interesse für dieses Kapitel voraussetzen. Dies beweist die fantasievolle Art, mit welcher er ihr, unwillkürlich ins novellistische Fahrwasser geratend, die Anekdote von der Liebesheilung erzählt:

„La nature, so lautet a. a. O. S. 151 seine Wiedergabe, l'avait donnée des ornements du corps aussi bien que de ceux de l'esprit; et ce qui frappe le plus dans une femme, elle était belle. Il n'est point étonnant qu'avec tant de qualités de ses disciples elle s'en fît quelques fois des amants malgré elle. Mais sa vertu et une certaine familiarité, que l'on peut appeler sévère, avec laquelle elle conversait avec eux, les obligeait de cacher le trouble qui pouvait se passer en eux et de n'en jamais rien laisser paraître au déhors en sa présence. Cependant comme cette passion est extrêmement vive et qu'elle porte loin dès qu'on s'amuse à raisonner avec elle, un de ses disciples en fut tellement saisi, qu'incapable de réflexions il eut la hardiesse de la découvrir à Hypacie. Avec quelle sévérité reçut-elle cette ouverture! Son front pudique rougit dès qu'elle entendit qu'elle était aimée. Elle s'efforce de faire connaître à ce disciple la honte de sa passion et la vanité de ses désirs. Elle devient en cette occasion aussi grand orateur qu'elle était philosophe. Mais avoir le cœur pris et être capable de se

[1]) Continuation des Mémoires de littérature et d'histoire par Desmolets V, 139—191. Hoche a. a. O. S. 430,13 nennt irrtümlich Desmolets als Verfasser; das Richtige gibt Aube, Hypatie (Nouvelle Biographie générale XXV, 713). Worauf sich das von Hoche a. a. O. S. 465, 117 angeblich aus Desmolets angeführte Zitat „S. 15 Anm. 2" bezieht, wo die Geschichte mit den ῥάκη sehr breit ausgeführt sein soll, wissen wir nicht; vielleicht handelt es sich dabei um das Buch von Lewis.

rendre à la raison ce sont deux états presque toujours incompatibles. Hypacie, que la passion de ce malheureux attriste, imagina, dit-on, un moyen extraordinaire pour le guérir de sa maladie et, si l'on en croit quelques auteurs, ce moyen lui réussit. Dispensez-moi de vous le raporter. Le fait ne me paraît pas assez certain pour vous en faire le récit, et je craindrais que vous ne m'accusassiez d'être trop crédule."

Man sieht, Goujet hat mancherlei in den lakonischen Text des Suidas hinein- bzw. aus ihm herausgelesen. Was Toland bloß vermutet, nimmt er als gewiß an und macht aus dem einzigen Fall einen besonders bezeichnenden unter den vielen; er kennt den Umgangston, der zwischen Hypatia und ihren Schülern herrschte; er weiß von einem äußerlich wahrnehmbaren Eindruck zu berichten, den die Liebeserklärung auf die Angebetete machte; er verwandelt das unmittelbar angewandte Abschreckungsmittel in eine letzte Nothilfe, zu der die Philosophin erst greift, als sich der Verliebte ihrem beredten Zuspruch unzugänglich zeigt, und er beruft sich schließlich für den Erfolg des Mittels statt auf den einen Suidas bzw. Damascius auf mehrere Gewährsmänner. Eine schamhaft errötende und von Mitleid ergriffene Hypatia würde sich allerdings eines solchen Heilmittels wohl schwerlich bedient haben: Insofern ist der Zweifel des Interpreten auch psychologisch wohl begründet. Hätte er aber den Artikel genauer auf seinen philosophischen Gehalt geprüft, so wäre es ihm wohl geradeso gut wie Toland klar geworden, daß die von Hypatia gewählte Heilmethode, vom Standpunkt ihrer über alle Leidenschaften und konventionellen Schicklichkeiten hoch erhabenen neuplatonisch-zynischen Ethik aus betrachtet, durchaus nicht so befremdlich ist, als sie uns heutzutage vorkommt. Darum schreckt ja auch Damascius nicht davor zurück, sie seiner Theodora mitzuteilen; diese hatte aber allerdings mit jenen Anschauungen noch mehr Fühlung als eine Französin des achtzehnten Jahrhunderts.

14. Tolands Geist atmet auch die Darstellung, welche Hypatia in Henry Fieldings Satire „A Journey from this World to the next (1743)"[1]) erfährt. Diese namentlich gegen den englischen Episkopat gerichtete Schrift bringt die Tochter Theons in unmittelbare Berührung mit dem Kaiser Julian, ein poetischer Einfall, dessen

[1]) Works, (London 1775) V, 206.

innere Berechtigung u. a. auch aus Damascius erhärtet werden kann. Denn dieser Gewährsmann zählt unter den Märtyrern des Hellenismus auch den Apostaten auf.[1]) Fielding läßt ihn im Elysium, wohin er nach Beendigung seiner langen Seelenwanderung versetzt worden ist, seine Erlebnisse erzählen. Einmal hatte er auch als „an avaricious Jew" in Alexandria leben müssen: „I was", berichtet er S. 249, „at this time greatly enamoured with one Hypatia, the daughter of a philosopher, a young lady of the greatest beauty and merit; indeed, she had every imaginable ornament both of mind and body. She seemed not to dislike my person; but there were two obstructions to our marriage viz. my religion and her poverty; both which might probably have been got over, had not those dogs the Christians murdered her, and what was worse, I say, because I lost by that means a jewel of some value, which I had presented to her designing, if our nuptials did not take place, to demand it of her back again." Leider sind wir nicht mehr imstande, mit Sicherheit festzustellen, ob die Einzelheiten dieser tragikomischen Liebesgeschichte einen allegorischen Sinn haben, und worauf sie, falls dem so sein sollte, abzielen. Auf jeden Fall ist sie aber insofern nicht schlecht erdacht, als Julian sich tatsächlich aus kirchenpolitischen Gründen judenfreundlich gab und eifrig bestrebt war, die Hellenisten im östlichen Teile des Reiches, namentlich auch in Alexandria unter seinem Banner zusammenzuscharen und an sich zu fesseln.

15. Antikirchlich ist auch eine Stelle in Wielands „Moralischen Briefen (4,23[2]):1752)", wo Hypatia neben Sokrates als Märtyrerin der von der großen Menge verkannten Weisheit auftritt. Sie lautet:

„Wer stößt Hypatien, die Perle weiser Schönen,
Zu Menschen, die mit Wut dem Aberglauben frönen,
Wo blind für ein Verdienst, das noch die Nachwelt preist,
Auf eines Bischofs Wink der Pöbel sie zerreißt?"

16. Der bedeutendste Rächer, der unserer Philosophin aber diesseits des Kanals erstand, war Voltaire, der als Stimmführer der Enzyklopädisten auch aus ihrem Untergang Waffen gegen die Kirche schmiedete. Schon im Jahre 1755 hatte der fünfte Band der

[1]) bei Photius a. a. O. § 290. Vgl. Richard Försters „Julian in der Dichtung" Studien V, 41. [2]) Sämtliche Werke. Herausgegeben von Gruber (Leipzig 1818) I, 276.

„Encyclopédie" in dem Artikel „l'Eclecticisme (S. 282a)" eine von aufrichtiger Begeisterung getragene Würdigung Hypatias gebracht, in der sie „l'honneur de son sexe et l'étonnement du nôtre" genannt wird. Unter Hinweis auf diese Darstellung und eine „Défense de Saint Cyrille contre ses calomniateurs" von Guillaume Maleville rückt der Weise von Ferney die Tochter Theons in seinen „Questions sur l'Encyclopédie" (9e partie: 1772. XIX, 392[1]) in folgende hochmoderne Beleuchtung:

„Je suppose que Mme Dacier eût été la plus belle femme de Paris et que dans la querelle des anciens et des modernes les carmes eussent prétendu que le poëme de la Magdeleine composé par un carme était infiniment supérieur à Homère et que c'était une impiété atroce de préférer l'Iliade à des vers d'un moine; je suppose que l'archevêque de Paris eût pris le parti des carmes contre le gouverneur de la ville, partisan de la belle Mme Dacier, et qu'il eût excité les carmes à massacrer cette belle dame dans l'église de Notre-Dame et à la traîner toute nue et toute sanglante dans la place Maubert; il n'y a personne qui n'eût dit que l'archevêque de Paris aurait fait une mauvaise action, dont il aurait dû faire pénitence. Voilà précisément l'histoire d'Hypatie" usw. Gleichsam um einer zu harten Beurteilung Cyrills vorzubeugen, setzt er noch ironisch hinzu: „quand on met les belles dames toutes nues, ce n'est pas pour les massacrer" und unterschiebt so dem Bischof und seinen „dogues tonsurés (XXVI, 290)" neben dem Motiv der neidischen Unduldsamkeit noch das viel gemeinere der sinnlichen Lüsternheit. Und doch ist das einzige, was wir nach dieser Richtung erfahren, die Notiz bei Suidas, die Mörder der Hypatia hätten an ihrer Leiche ihren Mutwillen ausgelassen.

In diesem feuilletonistischen Artikel haben wir eine Romanskizze, die durch die Identifizierung der Alexandrinerin mit Madame Dacier an Menagius erinnert und gleichzeitig die antike Heldin zur Bannerträgerin der „Alten" gegen die „Modernen" macht. Dies ist aber nicht die einzige ihr gewidmete Stelle bei Voltaire. Schon in seinem Traktat „De la paix perpétuelle" (1769. XXVIII, 124) hatte er den Untergang der Unglücklichen sehr dramatisch geschildert:

„Il y avait", heißt es hier, „alors dans Alexandrie une fille

[1]) Œuvres complètes. Paris, Garnier, 1879.

nommée Hypatie, qu'on regardait comme un prodige de la nature . . . Mais elle était de l'ancienne religion égyptienne (sic!) . . . Saint Cyrille envoie . . . Pierre à la tête des moines et des autres factieux à la maison d'Hypatie; ils brisent les portes; ils la cherchent dans tous les recoins où elle peut être cachée; ne la trouvant point ils mettent le feu à la maison. Elle s'échappe; on la saisit, on la traîne dans l'église nommée la Césarée, on la dépouille nue: les charmes de son corps attendrissent quelques-uns de ces tigres; mais les autres considérant, qu'elle ne croit pas en Jésus-Christ, l'assomment à coups de pierres, la déchirent et traînent son corps par la ville." Das ist geradezu eine freie Umdichtung der Quellenberichte, die der poetischen Fantasie des Verfassers mehr Ehre macht als seiner historischen Kritik.

17. Es ist angesichts dieser dichterischen Ausmalung ihres Schicksals nicht zu verwundern, daß Baculard d'Arnaud, ein Günstling Voltaires, im Hintergrunde seines historischen Romans „Eudoxie"[1]) unserer Philosophin ein bescheidenes Plätzchen einräumt. Dasselbe hatte ja schon vor ihm der Verfasser des „Faramond" getan, wo Athenais eine sehr bedeutende Rolle spielt.[2]) D'Arnaud sagt S. 3 von seiner Heldin: „elle réunissait à une beauté rare une âme sensible et forte et l'esprit le plus agréable et le mieux cultivé. L'éloquence, la poésie, la philosophie semblaient lui avoir donné par la bouche de son père leurs sublimes leçons" und fügt nach Aufzählung all dieser Vorzüge hinzu: „Elle s'était proposé pour modèle la fameuse Hypatie: effectivement la malheureuse fille de Théon comme savante et comme femme de la plus haute vertu s'était attiré l'estime universelle; sa mort, le crime de quelques chrétiens animés d'un emportement bien différent du zèle pur qui doit les inspirer ne fit qu'à ajouter à sa gloire." Zudem fügt er gleichsam als düstere Folie zu dem Lichtbilde der Eudoxia in einer erläuternden Anmerkung einen Lebensabriß Hypatias aus Le Beaus „Histoire du Bas Empire" bei. Seine gleichzeitige Berufung auf Desmolets verrät uns auch die Quelle, aus welcher er die angeb-

[1]) Œuvres t. III, Paris 1803; der Roman war auch schon in der Ausgabe von 1770 enthalten. S. Brunet, Manuel I[5], 487. [2]) Namentlich 3e partie III, 301. S. Desmolets a. u. a. O.; Gregorovius a. a. O. macht weder den „Faramond" noch die „Athenais(-Tragödie)" von La Grange-Chancel (1699) namhaft, die wohl auf jenen zurückgehen dürfte. S. Voltaire, Épître à la

liche Nachahmung der Alexandrinerin durch die Athenerin geschöpft hat. Dieser Kirchenhistoriker ließ sich nämlich in seiner „Vie d'Athénais Impératrice d'Orient“ [1]) wie schon Goujet (a. a. O. S. 144) durch eine falsch verstandene Stelle bei Suidas zu der irrigen Annahme verleiten, daß „Hypacie . . . attirée . . . par la réputation d'Athénais y faisait . . . sa résidence“ und (S. 20) „Athénais avait eu ce modèle devant ses yeux pendant quelques années.“

18. Erst Gibbon war es vorbehalten, fruchtbare Anregungen zu selbständigen dichterischen Behandlungen des Hypatiamotivs zu geben. Er würdigt im 47. Kapitel seiner großzügigen „History of the Decline and Fall of the Roman Empire“ (1778. IV, 549) ihrem Untergang einer Darstellung, deren Wärme von seinem sonstigen kühlen Skeptizismus wohltuend und erhebend absticht. In dem Satze „the modest maid refused her lovers“ ist ihm sogar eine kleine poetische Übertreibung mit unterlaufen.

19. Unter dem Eindruck seiner Gibbonlektüre schreibt Schiller am 28. November 1791 an Körner,[2]) das vierte oder fünfte Jahrhundert biete ihm wohl einen interessanten Stoff für die Darlegung seiner kulturphilosophischen Lieblingsideen. Nach Ausweis von Körners Antwort vom 6. Dezember 1791[3]) dachte er bei dem vierten Jahrhundert an sein schon längst geplantes, aber niemals ausgeführtes Julianepos. Es ist daher kaum zu bezweifeln, daß ihm bei dem fünften gleichfalls ein antikes Kulturkampfthema vorschwebte. Ein solches bietet aber eben die im Anfang dieses Jahrhunderts

---

Duchesse du Maine V, 85. von Wieser nennt in seinem Trauerspiel „Kaiser Julianus (1876: s. Förster a. u. a. O. S. 94) die Geliebte des Helden, eine ehemalige Aphroditepriesterin und spätere Büßerin „Athenais“. – Von Jesuitendramen behandeln folgende den Athenaisstoff: „Tragikomödie von dem Keyser Theodosio dem Jüngern. Gehalten von dem Gymnasio der Societät Jesu zu Regenspurg. Im Herbstmonat anno 1613. Getruckt zu Ingolstatt“ und „Comoedia von der H. Hofhaltung Kaisers Theodosii des Jüngern und seiner Gemahel Eudoxiae zuvor Athenais genannt. Fürgestellt in dem Ertzhertzoglischen Gymnasio zu Innsbruck den . . . Octobris. Im Jahr 1631. Getruckt daselbst.“ S. Walter, Die Leistungen der Jesuiten auf dem Gebiete der dramatischen Kunst. Serapeum (1864) XXV, 25 Nr. 28; 254 Nr. 131.
[1]) Continuation des Mémoires de littérature et d'histoire t. VIII (Paris 1749: aber bereits 1729 erschienen). [2]) Schillers Briefe. Herausgegeben von Jonas II, 170. [3]) Schillers Briefwechsel mit Körner. Herausgegeben von Gödeke I³, 434.

spielende Hypatiaepisode. Der Dichter dürfte also wohl eine epische Behandlung dieser poetischen Idee im Auge gehabt haben. Wurde doch die Trägerin derselben nach Damascius hauptsächlich auf Anstiften des fanatischen Patriarchen Cyrillus von Alexandria ermordet, desselben Cyrillus, der die Galiläerschrift Julians in einem umfangreichen Werke zu widerlegen versuchte. In diesen Zusammenhang werden Hypatia, Julian und Cyrill von keinem Geringeren gebracht als Voltaire, dessen „Examen du discours de l'empereur Julien contre la secte des Galiléens (1768. XXVIII, 9)" Schiller wohl kennen konnte. Wenn sich auch keine weitere Spur dieses poetischen Planes mehr entdecken läßt, so kann man sich doch nach Maßgabe dessen, was noch über seinen „Julian" zu ermitteln ist, eine ungefähre Vorstellung davon machen; allerdings gilt dies aber bloß von den Ideen, da der Dichter diese bereits in den „Göttern Griechenlands" und in den „Künstlern" ausgeführt hatte, nicht aber auch von der Handlung und den Personen. Der Heldin selbst wäre wohl dieselbe Aufgabe zugefallen, die der platonisierende Marquis Posa im „Don Carlos" V. 4341 der Königin zuweist. Auch sie hätte wohl ihren Zuhörern ihre Liebe erklären d. h. sie durch die Schönheit zur Wahrheit erziehen sollen. Für Cyrill kann man sich an den Pater Domingo mit seinen das Mittel heiligenden, höheren Zwecken halten. Doch das sind bloße Vermutungen. Eines kann man aber wohl von vornherein mit Sicherheit annehmen: Bei Schiller wäre durch Hypatia lediglich der Neuplatonismus an sich, nicht auch seine zynisierende Betätigung verkörpert worden.

30. Ein eifriger Nachahmer Schillers, Kuno von der Kettenburg, lieh in seiner Tragödie „Julianus Apostata (Berlin 1812)" der Frau von Julians Lehrer und Freund Maximus von Ephesus den Namen „Hypathia", der auch zu dem ihr beigelegten milden Charakter vorzüglich paßt.[1])

31. Der Geist der Aufklärung und der französischen Revolution hat auch bei dem vielgewandten italienischen Dichter Vincenzo Monti den Schatten der unglücklichen Alexandrinerin wieder heraufbeschworen. In seinem kläglichen Pamphlet „Il Fanatismo (Juli

[1]) s. Richard Förster, Kaiser Julian in der Dichtung alter und neuer Zeit (Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte V, 46).

1797)", in dem (nach Paul Heyses[1]) Urteil) der „wildeste Jakobinismus sich in rhetorischen Terzinen spreizt", ruft der Dichter[2]) u. a. aus:

„La voce alzate, o secoli caduti!
Gridi l'Africa all'Asia, e l'innocente
Ombra d'Ipazia il grido orrendo ajuti."

Diese Verse erinnern an Voltaire, der in seiner „Histoire de l'établissement du Christianisme (1777. XXXI, 110)" die Ermordung dieser „héroïne de la philosophie" als einen „excès du fanatisme" brandmarkt.

32. Ein Erzeugnis der dichterischen Fantasie findet sich merkwürdigerweise auch in dem wissenschaftlichen Werke von Halma „Commentaire de Théon d'Alexandrie sur le livre III de l'Almageste de Ptolemée". Paris 1882, S. III, wo sich der Herausgeber folgendermaßen vernehmen läßt: „le philosophe Isidore épris de sa beauté autant que de son esprit lui demandait sa main pour prix des sentiments qu'elle lui avait inspirés; mais Hypatia, qui n'avait de son sexe que les qualités qui le font aimer, refusa constamment de se rendre à ses vœux. Contente de son sort et craignant, que d'autres soins ne la détournassent de ses études, elle renonça à tout projet de grandeur et d'ambition, pour se vouer uniquement à la recherche de la vérité dans la contemplation de la nature et dans le perfectionnement de sa raison." Damit wird also der feurige Verehrer der Philosophin aller Chronologie zum Trotz mit dem viel späteren Isidorus identifiziert, auffallenderweise aber diesem die Rolle des resignierenden Freiers zugedacht. — Auf dem Sondertitel des ersten Teils sieht man eine — offenbar von Palladas inspirierte — Vignette, die Hypatia als langgelockte, gen Himmel blickende Frau darstellt. Leider fehlt der Name des Künstlers.

33. Der germanische Idealismus ist für die Nichtausführung des Schillerschen Projektes durch Kingsleys tiefgründigen und weitausschauenden Roman „Hypatia or New Foes with an old Face" entschädigt worden. Diese bedeutendste Hypatia-Dichtung der Neuzeit erschien im Jahre 1853 und verrät schon durch ihren Titel daß sie nicht ein bloß antiquarischer, kulturhistorischer Roman, sondern auch eine geschichts-philosophische Schöpfung sein will. Auch sie ist auf Gibbons Anregung zurückzuführen, so wenig

[1]) Italienische Dichter seit der Mitte des 18. Jahrhunderts I, 274.
[2]) Prose e Poesie. Appendice (Firenze 1847) S. 16; vgl. Bigoni, Ipazia Alessandrina (Atti del Reale Istituto Veneto V, 397).

der skeptische Historiker seinem positiv-christlichen Landsmann auch kongenial und sympatisch war. Wohl spricht dieser[1]) wegwerfend von „the shallow insight of a sneerer like Gibbon", der den großen Männern des vierten und fünften Jahrhunderts nicht gerecht werde, aber er respektiert in ihm doch den Kritiker. Dies macht sich bei ihm schon in einer Kardinalfrage seines Problems bemerkbar: Er lehnt[2]) unter Berufung auf Gibbon die angebliche Ehe der Philosophin mit Isidorus als einen handgreiflichen Anachronismus ab und stützt sich im wesentlichen auf den objektiven und farblosen Sokrates. Da es sein von ihm selbst hervorgehobenes und auch von andern[3]) ihm nachgerühmtes Bestreben ist, treu der authentischen Geschichte zu folgen, hat Damascius in seinem Werke keine deutlichen Spuren hinterlassen.

Seine Hypatia ist eine reife Jungfrau von der fast herben und strengen Schönheit einer unter den Menschen wandelnden Pallas Athene. Wohl ist sie nicht völlig frei von menschlicher Schwachheit, weiblicher Eitelkeit und gelehrter Geziertheit; aber sie bleibt stets hoch erhaben über die gemeine Alltagswelt, die hinter ihrer makellosen Reinheit im wesenlosen Scheine verschwindet. Die neuplatonischen Farben des Palladas sind es ausschließlich, mit denen ihr Bild gemalt ist. Ganz durchdrungen von der Überlegenheit ihrer hellenistischen Weltanschauung, fühlt sie sich berufen, ihr durch Lehre und Beispiel Anhänger zu werben und mit deren Hilfe wieder die Herrschaft über die christianisierte Welt zu erringen. Sie ist also — ein neues, in keiner Quelle deutlich hervorgekehrtes Motiv — eine Propagandistin des Hellenismus. Darum verehrt sie auch das Andenken des Kaisers Julian voll dankbarer Pietät: Sie liest seine Werke und Briefe und verwertet die Argumente seiner Galiläerschrift gegen die verhaßten und verachteten Christen. Sie ist sogar bereit, dem Scheinchristen Orest die Hand zu reichen; und doch bringt sie dem energielosen Schöngeist keinerlei persönliche Neigung entgegen. Aber er will sich durch eine Empörung zum Kaiser von Afrika aufschwingen und sie instand setzen, an seiner Seite die verheißungsvolle Rolle einer Zenobia zu spielen. Ihre tiefe Weis-

[1]) Preface (der Tauchnitzausgabe 1857) S. XV. [2]) a. a. O. S. XXIII.
[3]) S. Charles Kingsley. Briefe und Gedenkblätter. Herausgegeben von seiner Gattin 3. A. Gotha 1883, S. 256.

heit und ihr ungescheuter Verkehr mit Männern der verschiedensten Glaubensrichtungen bringen sie beim christlichen Pöbel in Verruf. Man fürchtet sie als eine Zauberin und man verunglimpft sie – gleichfalls ein erst von Kingsley aufgebrachter Zug – als eine gemeine Buhlerin. Aber in diese Niederungen verliert sich ihr den Göttern zugewandter Blick nicht; ihre verstiegenen Träume streben über die menschliche Sfäre hinaus und machen sie blind für die Zufälle und Gefahren des realen Lebens. Darum bedarf es auch bloß des Scheiterns ihrer politischen Hoffnungen, und sie bricht selbst innerlich zusammen. Mehr wie je sehnt sie sich jetzt nach einer wirklichen Ekstase, um in der Vereinigung mit den Göttern allem irdischen Elend entrückt zu sein. Trotz ihrer bisherigen Verachtung der plumpen Magie nimmt sie, um dies Ziel zu erreichen, ihre Zuflucht zu einer jüdischen Hexe. Mirjam – so heißt diese tückische Vertreterin des hinter der Zeit zurückgebliebenen Judentums – bereitet ihr eine brutale Enttäuschung und läßt vor ihren gottsuchenden Augen statt Apollo den apollinisch schönen Philammon erscheinen.

Diese vollständig frei erfundene Gestalt bildet genau betrachtet die Hauptfigur des Romans. Als Mönch in der ägyptischen Wüste aufgewachsen, kommt der kindlich rein gebliebene Jüngling nach der Sündenstadt Alexandria. Sein Vorsatz, sie zu bekehren, dient dem ehrgeizigen Cyrill als Handhabe, ihn zum Werkzeug seiner kirchenpolitischen Pläne zu machen. Aber bei dem kühnen Versuch, der Philosophin Aug' in Aug' entgegenzutreten, wird Philammon von dem Zauber ihrer herrlichen Erscheinung dergestalt überwältigt, daß er aus einem fanatischen Gegner ihr begeisterter Anhänger und Schüler wird. Sie versteht es, durch ihren sittigenden Einfluß die in ihm aufkeimende Liebe stets in den Grenzen einer maßvollen Achtung zu halten. So wird sie seine mütterliche Freundin und hofft schon, ihn zu der julianischen Mission erziehen zu können, die sie ursprünglich dem lauen und schlaffen Statthalter zugedacht hatte. Aber auch er versagt: nicht wie jener aus äußeren, sondern aus inneren Gründen. In einem Moment, wo er, um seine gefallene Schwester zu retten, an Hypatias Selbstverleugnung und an ihr menschliches Mitgefühl appelliert, findet er bei ihr nur kalten Eigendünkel und aristokratischen Bildungsstolz: Da kehrt er sich innerlich von ihr ab und wendet ihr, als er sie bei der von Mirjam inszenierten Beschwörung wieder erblickt, den Rücken, um seine Tage in der Wüsteneinsamkeit zu beschließen.

Auch Pelagia – dies ist der Name[1]) der bußfertigen Schwester — ist eine Schöpfung von Kingsleys Fantasie. Wenn Grillparzer[2]) sagt, die meisten Frauen seien entweder Geister ohne Leiber oder Leiber ohne Geister, so vertritt sie die zweite Art und bildet das Gegenstück zu Hypatia, deren ätherischer Neuplatonismus in der ersten sein Ideal erblickt. Zu der sittlichen Hebung und innern Erlösung dieser Repräsentantin der Sinnlichkeit des Hellenismus zeigt sich diese Weltanschauung in der Person Hypatias unzulänglich, wogegen die Lösung dieser sittlichen Aufgabe der ausgleichenden Kraft der christlichen Nächstenliebe gelingt. Frei erfunden ist auch die Gegenfigur zu Philammon. Wie dieser Mönch sich aus christlicher Unbildung zu hellenistischer Feinheit emporhebt, so wird der hochgebildete Genußmensch Raphael Ebenezer seiner Überbildung überdrüssig und rettet aus seinem innern Schiffbruch nur noch den starken Willen seiner jüdischen Rasse, deren mit der Zeit fortschreitenden Typus er verkörpert. Lebenssatt und nur noch von der Sehnsucht nach innerer und äußerer Freiheit beseelt, fürchtet er, seine Sympatie für Hypatia möchte sich in Liebe verwandeln und ihn wiederum zum Sklaven einer Leidenschaft machen. Daher zieht er wie ein zweiter Diogenes in die Ferne. Auf italischem Boden lernt er in der afrikanischen Römerin Victoria eine Vertreterin der christlichen Selbstaufopferung kennen, an deren Seite ihm das Leben wieder lebenswert erscheint. In seiner letzten Unterredung mit Hypatia, der er eine achtungsvolle Zuneigung bewahrt hat, weckt er in der Philosophin den Wunsch, von seiner Auserwählten in der wahren Liebe unterwiesen zu werden.

Um den faszinierenden Eindruck zu schildern, den die schöne Alexandrinerin auf ihre Zuhörer machte, führt Kingsley neben dem hellenisierenden Orestes, dem Christen Philammon und dem Juden Raphael Ebenezer noch eine Gruppe von Bewunderern ein, die, ohne ihrem Gedankenflug folgen zu können, in den Bann ihrer bezaubernden Persönlichkeit geraten. Mit freier Ausgestaltung von Reminiszenzen aus Synesius bringt er die in Ägypten eingedrungenen Goten unter ihrem Führer Amalrich und dessen Freund, dem be-

[1]) Kingsley hat dabei wohl die kurz nach Hypatias Zeit in Antiochia unter der Bezeichnung „die Perle" berühmte Primadonna im Auge, die nach ihrer Bekehrung von dem Bischof Nonnus „Pelagia" getauft wurde. [2]) In einer Unterredung mit Beethoven; s. Sauer, Deutsche Literaturzeitung 1906, Sp. 1316.

jahrten Fürsten Wulf, mit Hypatia zusammen. Wulf hat in ihr das Ideal der weisen, reinen und göttlichen Frau erkannt. Sie scheint ihm würdig, Amalrichs Gemahlin zu werden, damit er, dem erschlaffenden Einfluß der ihn innig liebenden Pelagia entzogen, von ihr gesittigt und gemäßigt über Ägypten herrsche und germanische Kraft mit griechischer Bildung in einer durch Sittenreinheit geadelten Lebensform verbinde. Aber Hypatias Ermordung macht die Verwirklichung dieses Wunsches, mit welchem der Dichter bedeutsam auf ein fernes Kulturideal hinweist, zunichte.

Kingsleys Heldin ist somit die Vertreterin der von den Hellenisten, Juden, Christen und Barbaren gemeinsam bewunderten Verbindung der Schönheit mit der Wahrheit. Da diese Verbindung jedoch der gesunden Kraft, des energischen Willens und der hingebenden Liebe entbehrt, genügt sie weder Hypatias Verehrern noch ihr selbst völlig, sondern sie ist von jeder Seite einer Ergänzung bedürftig, um das Glück, das aus ihr ersprießen soll, zu einem wahrhaften und dauernden zu machen. Tragisch ist das Geschick der Philosophin insofern, als sie gerade in dem Augenblick, wo sie das Unzulängliche ihrer Weltanschauung zu begreifen anfängt und sich anschickt, von der einsamen Höhe ihrer erträumten Göttergemeinschaft auf den sicheren Boden der christlichen Gottesgemeinschaft herabzusteigen, den niedrigen Mächten des Neides, der Verleumdung und der Heuchelei zum Opfer fällt.

Bunsen, der Kingsleys Dichtung in der trefflichen Übersetzung von Sophie von Gilsa durch sein empfehlendes Vorwort in Deutschland rasch bekannt machte, nennt sie[1]) ein tief poetisches und philosophisches Epos und[2]) einen sozialen Roman, in welchem der Verfasser gegen das Pharisäertum seiner Zeit zu Felde ziehe und seinem Glauben an die Unzerstörbarkeit des Guten Ausdruck verleihe; er sagt,[3]) es sei ein beispiellos herrliches Gemälde der Elemente, welche im Anfang des fünften Jahrhunderts um die Weltherrschaft rangen, und er schließt seine Würdigung mit dem emphatischen Ausruf: „Da ist Poesie und da ist freies Christentum." Nach Stanley[4]) ist „Hypatia" ein Buch, „in welchem Kingsleys sittlicher Entusiasmus den

[1]) S. Charles Kingsley a. a. O. [2]) S. Bunsens Vorwort der Ausgabe Leipzig 1858. [3]) S. Christian Carl Josias Freiherr von Bunsen. . . . Geschildert von seiner Witwe. Leipzig 1871, III, 227. [4]) S. Charles Kingsley a. a. O.

Namen des Alexandriners Cyrill und seiner Nachfolger mit unauslöschlichem Brandmal zeichnete, weil sie unter dem Deckmantel eines hohlen Christentums und einer falschen Rechtgläubigkeit die Menschlichkeit und Sittlichkeit mit Füßen traten." Mit diesen Worten wird der Roman deutlich als eine auf die zeitgenössischen Verhältnisse berechnete Tendenzdichtung gekennzeichnet, und unter diesem Gesichtspunkt ist er mit Fieldings Satire in eine Reihe zu stellen, nur daß er dieselbe an sittlichem Ernst hoch überragt.

34. Auf Kingsleys Schultern steht der erste und einzige Versuch, den Hypatiastoff zu dramatisieren: Arnold Beers „Hypatia. Tragödie in fünf Akten".[1]) Der Dichter dieses in der klassischen Form des fünffüßigen Jambus gehaltenen Trauerspiels gesteht selbst in einer Anmerkung zum Personenverzeichnis, er habe seine „beiden Gotenfürsten Helgar und Amalrich und auch sonst einiges Äußerliche" dem Romane entlehnt; tatsächlich hat er aber auch die Grundzüge und die Haupttypen seines Stückes daraus adoptiert. Die Heldin tritt zum ersten Male auf, als Alexis – die Kopie Philammons – sie, den „Satan als ein freches Weib verkleidet", in ihrer Vorlesung zu stören wagt und dafür von ihren Zuhörern, darunter auch von Helgar (= Wulf) mit dem Tode bedroht wird. Hypatia wird seine Retterin; ihr dankbarer Schützling verliebt sich in den Zauber ihres Wesens. Auf die Empfehlung seiner Schwester Phais, der verlassenen Geliebten des Statthalters (= Pelagia), wird er in Theons Haus aufgenommen und erfreut sich hier fortan von seiten der Philosophin der sorgfältigsten Unterweisung. Zunächst ist es bloß die Hoffnung, den jungen Eiferer zu einem Überwinder des unnatürlichen Nazarenertums zu erziehen, die ihren pädagogischen Eifer spornt. In diesem Sinne begrüßt sie auch den Plan Helgars, Afrika zu erobern, mit Frohlocken; denn dadurch soll ihr Vaterland wieder von der Herrschaft Cyrills und seiner ungebildeten Mönche befreit und wie vordem eine Heimstätte der Griechengötter werden. Auch Orest, der eben durch Alexis vor einem mönchischen Attentat gerettet worden ist, geht freudig auf dieses Vorhaben ein, er verlangt aber als Preis für die Erfüllung ihres Wunsches die Hand Hypatias, um die er vordem vergebens angehalten hatte. Sie erklärt sich auch bereit, die Seine zu werden, wenn auf dem Käsareon kein Kreuz

[1]) Leipzig 1878.

mehr rage. Alexis, von Phais eifersüchtig gemacht, hat diese Unterredung belauscht und macht nun der Philosophin, der er kurz vorher seine Liebe gestanden, die leidenschaftlichsten Vorstellungen. Sie hört ihn gelassen an und tröstet ihn mit der Aussicht auf das Gelingen ihres gemeinsamen höheren Zukunftsplanes; insgeheim jedoch verrät sie in einem Gebet an die erhabene, ewige Mutter Natur, daß das Schicksal auch ihr ein schweres Opfer auferlegt habe. Darum hatte sie seine Werbung auch nicht kurzerhand abgewiesen.

Der abgefallene Mönch geht aber nunmehr seine eigenen Wege: Er kehrt zu Cyrill zurück und beschließt, sich ganz der Kirche zu weihen. Durch die scheinbare Milde des Patriarchen, der den Plan der Fanatiker, Orest und Hypatia zu ermorden, mißbilligt, läßt er sich täuschen und teilt ihm nun, um den Statthalter für Phais und die Philosophin um ihrer selbst willen zu retten, das Vorhaben der Verschworenen mit. Der Patriarch ist mittlerweile von dem Scheitern der spanischen Gotenflotte verständigt worden und bereitet nun den Sturz des nichts ahnenden Orestes vor. Eben hat Hypatia im Theater an der Seite des Statthalters stehend die Zuschauermenge mit flammenden Worten zur Wiederaufrichtung des Hellenismus aufgefordert und Orest sie auf den nächsten Tag zu seiner Hochzeit mit der Philosophin eingeladen, da läßt Cyrill das Fehlschlagen des Empörungsplanes bekannt geben. Aus allen Himmeln gestürzt, ermahnt der Statthalter seine Braut zu fliehen, und die Goten, die sie für Amalrich erhalten wollen, erbieten sich auch ihrerseits zu ihrer Hilfe; Hypatia heißt sie aber abziehen. Sie gesteht ihrem Vater ihre Liebe zu Alexis und überrascht auch diesen selbst, als er, von Cyrill zu ihrer Fortschaffung ausgesandt, plötzlich vor ihr erscheint, durch dies Geständnis. Doch jetzt steht ihr der Mönch gegenüber und hält ihr sein bindendes Gelübde entgegen; allein seine Festigkeit hält nicht stand. Als die einstige Geliebte allen Warnungen zum Trotz darauf besteht, sich dem fanatisierten Pöbel zu zeigen, gewinnt die Liebe in ihm die Oberhand über die Entsagung, und er erklärt sich ihr ganz zu eigen. Hypatia dankt ihm mit einem innigen Kuß und versichert ihn ihres zuversichtlichen Glaubens an die Macht der christlichen Liebe, der die Zukunft gehöre. Darauf verschwindet sie im Volksgewühl, aus dem Alexis sie vergebens zu befreien sucht. Er kann schließlich nur noch ihren schrecklichen Untergang berichten:

„Sie rissen sie
Vom Wagen; Petros hob die Faust; was half's,
Daß ich den Schlag empfing, ihn niederwarf!
Ich schürte nur die Wut, mehrte den Greuel.
Die Arme flog von einer Hand zur andern,
Ihr Mantel fiel, zu Fetzen ward ihr Kleid —
Dann ein Geschrei, nein, ein Gebell wie aus
Dem Rachen aller Höllenhunde: „Auf!
Zum Käsareon! Vor das Kreuz ihr Blut!"
Sie schleppten sie an den geweihten Ort,
Hinan die Stufen, bis zum Hochaltar!
Da vor dem großen Bild des Heilands, nackt
Und doch nicht nackt, sie zog wie eine Hülle
Ihr langes Haar sich um den Leib,[1])
Rang sie sich mächtig auf, glühend vor Zorn,
In jedem Blick die Schande ihrer Henker.
Sie wichen noch einmal zurück; den Mut
Sie anzurühren hatte keiner mehr.
Sie warfen sie mit Steinen, Muscheln, Scherben,
Bis sie zusammensank."

Darauf geht er mit seiner bußfertigen Schwester wieder in die Wüste zurück, von wo er gekommen war.

Beer hat eingesehen, daß Kingsleys Hypatia für eine dramatische Heldin zu wenig selbsttätiges Leben besitzt; er leiht ihr daher mehr eigenes Gefühl und mehr Sympatie mit den Menschen, in deren Kreis sie sich bewegt: vor allem macht er aus der bloß von andern geliebten eine selbst liebende Jungfrau. Dadurch führt er sie allerdings aus der metaphysischen Höhe ihres passiven Daseins mehr in die Regionen der menschlichen Lebensbetätigung herab; aber zum wahren Handeln läßt auch er sie nicht kommen. Ihr großer Plan gelangt nicht über unbestimmte Träume, unklare Gedanken, hochtönende Worte und einen törichten Theatercoup hinaus. Von wirklicher Kraft im Wollen, Denken und Tun, wie sie ein solches Wagnis, wie das ihrige erfordert, findet sich keine Spur. Soll etwa hierin ihre tragische Schuld liegen? Oder in dem Verrat, den sie ihrem hohen Ideal zuliebe an ihrer wahren Liebe begeht? Oder in der eiteln Überhebung über ihre weibliche, den Gefühlen

[1]) Vgl. Kingsley, Hypatia II, 194 „the blessed Magdalene . . . naked . . . clothed only with her hair." Daß Beer a. a. O. seiner Heldin hier ein solch legendäres Heiligenattribut gibt, erinnert an die Tendenz des mit den Hagiographen wetteifernden Damascius.

ihres Geschlechtes dennoch unterworfene Schwäche? In keinem Falle stände die Verschuldung in einem richtigen Verhältnis zu der entsetzlichen Strafe, von der die Heldin getroffen wird. Dieses qualitative und quantitative Mißverhältnis zwischen Schuld und Sühne läßt aber einen schreienden Mißklang in der Seele des Zuschauers zurück. So ist das Stück über keinen von den Mängeln, die der Märtyrertragödie[1]) anhaften, erhaben: Schon als Bekennerin der dem Christentum ethisch so nahe verwandten neuplatonischen Weltanschauung ist ja Hypatia in einem solchen Grade „Geist ohne Leib", daß sie schlechterdings untheatralisch wird. Streiten nicht etwa auch bei ihr die stille Gelassenheit und die unveränderliche Sanftmut mit dem ganzen Geschäft der Tragödie, welches Leidenschaften durch Leidenschaften zu reinigen sucht? Zudem ist Beers Drama aber auch in der Form nicht vollendet: Die Verse fließen nicht glatt, der Ausdruck ist oft dunkel, und fast durchweg vermißt man Farbe und Schwung. Immerhin ist die Dichtung aber als Buchdrama lesenswert, schon wegen ihrer achtbaren Tendenz, die Theon am Schlusse in die Worte kleidet:

„Der Mensch nur kennt den Undank,
Die Menschheit kennt ihn nicht. Sie wird sich vor
Dem Bild der letzten Philosophin neigen,
So lang's von einem Mund klingt: ‚Ich bin frei'".

35. Haben wir es bei Beer lediglich mit einer Umgießung Kingsleyscher Ideen in die dramatische Form zu tun, so darf die neueste Hypatiadichtung mit Fug und Recht auf das Ehrenprädikat einer originellen Schöpfung Anspruch machen. Originell ist Fritz Mauthners[2]) „Hypatia" nicht nur dem Inhalt, sondern auch der Form nach. Und doch ist es ein „Roman aus dem Altertum" so gut wie sein englischer Vorgänger, mit dem er naturgemäß großenteils die stofflichen Elemente gemein hat.

Auch hier hat die Heldin zur Zeit der Katastrophe bereits die erste Jugendblüte hinter sich. In der Reife ihrer fünfundzwanzig Jahre gleicht sie dem Weibe, von dem im Hohen Liede Salomonis geschrieben steht: „Du bist ein verschlossener Garten, eine verschlossene Quelle, ein versiegelter Born." Aber diese Hypatia tritt nicht unmittelbar in die Erscheinung: sie hat eine ganz eigenartige

[1]) Vgl. Lessing, Hamburgische Dramaturgie 2. St. [2]) Stuttgart 1892.

Vorgeschichte: Während Julians Anwesenheit in Alexandria geboren, von dem Kaiser dem „Hypatos", seinem höchsten Gotte, geweiht und von frühster Jugend an ganz in hellenistisch-antichristlichen Träumen lebend, reicht sie, zur Jungfrau erblüht, ihrem ersten Lehrer in der Philosophie, dem Apostaten Isidorus, die Hand zum Ehebunde. Sie wird aber nicht die Seine. In der Hochzeitsnacht befällt sie ein instinktiver Schauder vor dem Mann, der sie in Platos Gastmahl und in das Wesen der platonischen Liebe eingeführt hatte, und treibt sie aus seinem Hause zu ihrem Vater zurück. Der Dichter hat also das Motiv von der zwar verlobten, aber nicht verheirateten Hypatia aufgegriffen: den Widerspruch hat er aber nicht wie Toland bloß festgestellt, sondern auch psychologisch erklärt. Für seine vor dem Sexuell-Sinnlichen mimosenhaft zusammenzuckende Heldin wird die Liebe durch die Ehe zum schlechthin „Häßlichen", mit dem sie keinen Kompromiß eingehen kann.

Wegen ihres Eheskandals von der weiblichen Welt ihres Kreises geächtet, vertieft sie sich erst recht in das Studium der Philosophie ihres kaiserlichen Paten. Nach Erlangung eines öffentlichen Lehrstuhls richtet sie ihr ganzes Bestreben darauf, dieser Weltanschauung wieder die Herrschaft über das Christentum zu verschaffen. Zu diesem Zwecke will sie auch Julians Galiläerschrift wiederherstellen und sogar fortsetzen. In ihrem Hörsaal und in ihrem väterlichen Hause wird sie durch den Besuch einer so zahlreichen und auserlesenen Schar von Anhängern ausgezeichnet, daß sie dadurch den persönlichen Haß und Neid des Bischofs Cyrillus auf sich zieht. Namentlich ist es der ungescheute Verkehr mit dem Statthalter Orest, der ihr nach dieser Seite hin gefährlich wird; zudem bringt derselbe aber auch ihrem guten Ruf von seiten des Pöbels mancherlei üble Nachrede ein. Und doch ist sie ganz frei von persönlicher, weiblicher Eitelkeit, aber gleichwohl keine altjüngferlich-prüde Natur. Frauen vom Schlage einer Theano sind ihr verehrungswürdig, christliche Nonnen aber zuwider. In diesen erblickt sie geradezu eine Karikatur des weiblichen Typus, und im Vergleich zu einer solchen Himmelsbraut ist ihr sogar eine Aspasia sympatischer. Sie ist Philosophin genug, um von der Nichtigkeit des bloßen Wissens und Forschens überzeugt zu sein, und sie hat sich auch nicht so hoch über das menschliche Wesen emporgeschwungen, daß ihr nicht eine heiße Sehnsucht nach Glück geblieben wäre. Aber in das Los

einer Gattin kann sie sich nicht hineindenken. Neben einem geliebten Mann zu leben dünkt ihr köstlich, mit ihm, verabscheuenswert. Darum erwidert sie auch die heiße Liebeswerbung des Synesius nur mit einem kühlen Hinweis auf die Aussprüche der Zyniker über die Geschlechtsliebe und auf ihre eigene Kenntnis der Naturgeschichte. Man sieht, Mauthners Hypatia vereint geradeso wie die Heldin des Damascius die zynische mit der neuplatonischen Philosophie. Der Unterschied ist nur der, daß bei ihr, der an Hymens Schwelle entflohenen Gattin des Isidorus, diese seltsame Verbindung und die sich daraus ergebene Konsequenz aus Naturanlage und Erlebnis psychologisch-historisch erklärlich ist. Da sich Synesius bereit erklärt, ihr Gatte zu werden, wenn sie auch nicht sein Weib sein wolle, und daraufhin ihr Jawort erhält, so kehrt in unserem Roman auch das Motiv der jungfräulichen Ehe wieder, aber allerdings nur in Gestalt eines vereitelten Planes.

Der Held, den der Verfasser übereinstimmend mit Kingsley der Philosophin an die Seite stellt, hat nur den Namen mit ihrem Pseudo-Gatten bei Suidas gemein. Mauthners Isidorus ist kein hellenistischer Philosoph, sondern er wird, ursprünglich zum christlichen Apologeten bestimmt, aus Wissensdurst, Ehrgeiz und sinnlicher Liebe zu dem schönen Patenkind des Kaisers Julian, seiner Spielgefährtin und nachmaligen Schülerin, zum Skeptiker und Apostaten. Durch Hypatias Flucht wird er alles inneren Halts beraubt. Er sagt seiner hellenistischen Lehrkanzel Valet und verfällt aus ohnmächtiger Wut in religiösen Wahnsinn. In der Wüste, wo er als Anachoret lebt,[1]) wartet er auf den Augenblick, wo er den Teufel durch die Vernichtung der Tochter Theons überwinden dürfe. Denn sie ist es, deren Gestalt der Satan in seinen Visionen so oft annimmt, um ihn in Versuchung zu führen. Da meldet ihm ein Abgesandter Cyrills die Erfüllung dieser Frist. Sofort ergeht von ihm an die übrigen Einsiedler die fanatische Aufforderung, der schönen Hexe, die den Statthalter durch ihre Reize zum Schaden der Kirche in Liebesfesseln schlage, die Kleider vom Leibe zu reißen, damit sie die nackte Sünde sähen. Sie eilen nach Alexandria und führen, Isidorus an der Spitze, dies scheußliche Vorhaben mit bestialischer Lüsternheit und Grausamkeit aus. Die Kennzeichnung,

[1]) Wie Simon Stilites; s. Gregorovius a. a. O. S. 243.

die der frei erfundene Asket Isidorus nach der sinnlichen Seite erfährt, erinnert sehr an Voltaire, dessen „écrasez l'infâme" sich überhaupt in der gesamten Charakteristik des offiziellen Kirchentums geltend macht.

Ein Element, das nicht unmittelbar zu dem Hypatiamotiv gehört und von Kingsley zuerst damit verschmolzen wurde, kehrt auch bei Mauthner wieder. Auch er führt einen Vertreter des germanischen Volkstypus in seine Dichtung ein. Sein Wulf ist nicht nur dem Namen, sondern auch der Sache nach mit dem Freunde des Goten Amalrich in dem englischen Romane verwandt. Er ist mütterlicherseits von heidnisch-germanischer Abkunft und vereinigt in seinem Wesen die Tugenden der kraftvollen, tiefsinnigen und sittenreinen Germanen mit denjenigen des bildungs- und schönheitsliebenden Griechentums. Diesem steht er durch seinen Vater, einen alexandrinischen Offizier, der der christlichen Nazarenersekte angehört, nahe. Durch Geburt und Erziehung mitten in den Kampf der widerstreitenden Weltanschauungen hineingestellt, zeigt dieser reckenhaft schöne und ritterliche Lieblingsschüler Hypatias eine eklektische Geistesrichtung, die ihrem eigenen Ideal am nächsten kommt. Wie für sie selbst, so gibt es auch für Wulf keine ausgemachte Wahrheit, auch er bekennt sich zu dem unbekannten Gott und steht außerhalb der Kirche, auch er erblickt das höchste Ziel der Philosophie in der Erkenntnis und Verehrung der einsgewordenen Natur und Schönheit. Wenn sie die achtungsvolle Liebe zum Weibe als der symbolischen Verkörperung dieser Einheit zu einem Postulat der Zukunftsethik erhebt, so bringt gerade er ihr selbst diese Liebe entgegen. Er macht ihr einmal in Gestalt einer allegorischen Erzählung von der weisen, aber kaltherzigen Fee Fata, die ein tapferer Jüngling durch seine Umarmung wieder zum warmblütigen Weibe erweckt, eine verhüllte Liebeserklärung. Da erfüllt sie die Überzeugung, daß sie selbst die Entzauberte sein soll, in deren Besitz dem Helden Leben und Tod in eins zusammenfließen, mit einem still beseligenden Glücksgefühl. Diese Empfindung durchzittert auch ihre letzte Vorlesung. Mit wehmütiger Resignation verbreitet sie sich über die Religion der Sehnsucht, über die Liebesbotschaft des schlichten Zimmermannssohnes und über die Bedingtheit jedes Glaubens. Das Herz voller Todesahnungen, versichert sie Wulf, sie werde nie das Weib des Synesius werden. Wulf ist es denn auch, der sie bis zu

ihrem letzten Atemzuge verteidigt und als letzter von ihren Getreuen fällt. Sein Leichnam wird zusammen mit dem ihrigen verbrannt.

Mauthners Roman unterscheidet sich von seinem englischen Vorgänger schon dadurch, daß er mit den geschichtlichen Ereignissen viel unbedenklicher und freier umgeht als dieser. Er rückt manches zeitlich und örtlich Auseinanderliegende näher zusammen, um es mit der Heldin in Verbindung zu bringen, und faßt überhaupt den weitschichtigen Stoff in einen viel engeren und knapperen Rahmen. Dadurch vermeidet er glücklich die ermüdenden Längen Kingsleys. In der Darstellung des Hintergrundes beschränkt er sich auf das Notwendigste und verlegt das Hauptgewicht auf die Charakterisierung der Hauptgestalten. Hypatia wird dem modernen Leser nicht bloß menschlich näher, sondern wirklich menschlich nahe gebracht. Statt des konstruierten, künstlichen Gefühlslebens, wie es sonst in kulturhistorischen Romanen üblich ist, zeigt sie natürliche, auch den jetzt lebenden Menschen verständliche Seelenregungen. Mit einem Wort, der Verfasser hat sich das unbestreitbare Recht genommen, das Hypatiaproblem mit seinen ewigen, allgemein menschlichen Fragen modern aufzufassen und modern zu behandeln. Hatte doch auch Voltaire die Alexandrinerin in dem Bilde einer modernen Frau wieder erkannt und dargestellt.

Auf dem Gebiete des Psychologischen bedeutet diese Neuerung ohne Zweifel einen Fortschritt. Aber auch das rein Gegenständliche und Zuständliche und überhaupt das ganze Kostüm wird von Mauthner in ein grell modernes Licht gerückt. Dieses Wagnis beeinträchtigt die harmonische Wirkung der Dichtung um ein Beträchtliches. Denn man braucht noch gar nicht in der antiquarischen Echtheit und Solemnität die unerläßlichen Erfordernisse eines historischen Romans zu erblicken, und man wird doch die nivellierende Ausgleichung der stets fluktuierenden und ein anderes Aussehen annehmenden äußeren Lebensverhältnisse als eine Vergewaltigung der historischen Entwicklung empfinden. Aber Mauthner müßte nicht der witzige Parodist und Karikaturist der modernen Welt sein, als welchen wir ihn kennen und schätzen, wenn nicht diese Seite seiner Begabung über den Epiker die Oberhand gewänne. Er verfällt mitunter ganz in den Ton eines menippischen Spudogeloios, für den sein Stoff nur insoweit von Wert ist, als er daran seine Virtuosität im „ridendo dicere verum“ zeigen kann.

Dazu kommt noch die romantische Ironie, die in dem Roman sogar in Gestalt eines philosophischen Marabus, eines geflügelten Verwandten von Scheffels Kater Hidigeigei, verkörpert ist und die Heldin von Anfang bis zu Ende auf Schritt und Tritt begleitet. Diese Betrachtungsweise verleiht der Lesung allerdings einen pikanten Beigeschmack, sie drängt sich aber zu sehr vor und führt den Leser leicht irre. So wird, um nur dies eine Beispiel anzuführen, schwerlich jemand, der erst das pointenreiche, nach allen Seiten ausfallende, kecke „Vorspiel" gelesen, ahnen, daß nach dieser ins volle Menschenleben der Gegenwart hineingreifenden Parabase das „verum" dem „ridiculum" gegenüber noch so ergreifend wirksam zur Geltung kommt, wie dies tatsächlich der Fall ist. Viele werden aber auch beim Weiterlesen über dem augenblicklichen Eindruck des Komischen nicht auf den bleibenden Grund des Ernsten kommen. „Fräulein Professor Hypatia"[1]) wirkt so energisch auf die Lachmuskeln des Durchschnittslesers, daß er sich der ganzen Welt von Komik und Tragik, die in dieser Bezeichnung so dicht nebeneinander liegt, nicht sogleich voll bewußt wird. Erst nach reiflichem Nachdenken wird er, falls er sich überhaupt hierzu die Mühe nimmt, einsehen, das dasjenige, was ihn zuerst so befremdlich anmutete, nur so paradox-anchronistisch klingt, in Wirklichkeit aber in der Eigenart der Heldin seine tatsächliche Berechtigung findet. Wird sich aber der moderne Literaturfreund in einem „Roman aus dem Altertum" die Zumutung, sich bei seiner Lektüre nicht bloß zu belustigen, sondern auch ethisch zu vertiefen, so leicht gefallen lassen, wenn es ihn schon in den Shakespeareschen Dramen Mühe kostet, an dem aus Scherz und Ernst gemischten Stil Geschmack zu finden und ihm vollauf gerecht zu werden?

Kingsley mit seinem mehr an die edle Einfalt der Antike gemahnenden Ethos und seiner einheitlichen, moralisierend-patetischen Diktion stellt geringere Anforderungen an den Leser. Er wirkt ähnlich wie Plutarch erbaulich belehrend und unterhaltend zugleich

[1]) Diesen Ausdruck macht ein anonymer Kritiker in den „Stimmen aus Maria-Laach (1893) XLVI, 123 zum Stichwort einer gehässigen Besprechung des Romans, der darin u. a. „eine Skandalgeschichte gegen die katholische Kirche" und „ein Pasquill in Romanform" genannt wird. Freilich muß sich auch Kingsleys Werk von demselben Kritiker die Bezeichnung „pikanter Tendenzroman" gefallen lassen.

auf ihn ein, ohne ihn zum Widerspruch zu reizen oder allzu auffällig vom Thema abzulenken und in die Gegenwart zu versetzen. Mauthner dagegen ist ein moderner Lukian, der bei dem Leser dasselbe feine Verständnis für die unharmonischen Töne des gärenden Zersetzungsprozesses der alten Kultur voraussetzt, das er ihnen selbst entgegenbringt und in seiner Darstellung wiederklingen macht. Im besten Sinne lukianisch sind darum auch die Hauptvorzüge seines Romans, seine parodistische Gewandtheit, seine ethische Vertiefung und seine der echten Aufklärung dienende Tendenz.[1]) In der Vereinigung dieser Charakteristika liegt aber eben seine Originalität.

Wir sind am Ende. Reich ist unsere Ausbeute an selbständigen Darstellungen der Hypatiaepisode nicht ausgefallen, wenn auch die Beleuchtungen, in die unsere Philosophin im Lauf von fünfzehnhundert Jahren gerückt wurde, sehr mannigfaltig sind. Allen Darstellungen ist die oppositionelle Tendenz gegen das starre Kirchentum und das Streben nach freiheitlicher Entwicklung eigen. Nach der Seite der allgemeinen geistigen Aufklärung dürfte das Thema beinahe erschöpft sein; es gibt aber noch ein Gebiet, auf welchem es noch sehr entwicklungsfähig zu werden verspricht, das Gebiet der Frauenemanzipation. Bei dem gewaltigen Umfang, den die dieser Frage gewidmete Literatur in jüngster Zeit angenommen hat, ist es sehr auffallend, daß man die Tochter Theons noch nicht zur Bannerträgerin dieser Ideen gemacht hat. Und doch böte gerade die Charakteristik ihres Auftretens bei Damascius eine vorzügliche Handhabe hierzu. Vielleicht nimmt sich einmal ein Verfechter dieser sozialen Forderung die leichte Mühe und gruppiert den reichen Ideenvorrat, den ihm die bisherigen Behandlungen darbieten, um die Frauenfrage als Mittelpunkt und schafft dadurch einen neuen Hypatiatypus moderner Richtung. Unter den verschiedenen Dichtungsarten käme für eine derartige „Hypatia“ wohl ausschließlich die epische in Gestalt des historischen Romans in Betracht.

[1]) Vgl. die treffende Würdigung von Proelß in der Beilage 218 zur Allgemeinen Zeitung 1892. — Als unmittelbarer Nachahmer Lukians hat sich Fritz Mauthner seitdem auch in seinen „Totengesprächen“ (Berlin 1906) versucht.

Studien zu den deutschen Anakreontikern
des XVIII. Jahrhunderts,

insbesondere J. W. L. Gleims.

Von

Albert Pick (Meseritz).

Diese Studien erheben nicht den Anspruch, eine vollständige Geschichte der deutschen Anakreontik im 18. Jahrhundert zu liefern; ja nicht einmal bis zum äußersten fein ausgeführte Bilder der einzelnen Dichter wollen sie bieten.[1]) Dazu fehlte es mir an dem erforderlichen Material; da mir aber durch das Entgegenkommen des Direktoriums der Gleimschen Familienstiftung zu Halberstadt das ausgiebigste Studium dortiger, zum Teil unveröffentlichter Handschriften ermöglicht wurde, so glaubte ich mit dem Gefundenen, nicht zurückhalten zudürfen.[2]) Folgende Handschriften des Gleim-Archivs sind benutzt worden:

1. Der Briefwechsel zwischen Ramler und Gleim, fünf Bände. (Handschriften in 4°, Nr. 7–11).

2. Der Briefwechsel zwischen Uz und Gleim. (Handschriften in 4°, Nr. 20–21, bzw. Nr. 166–167, letztere Auszüge aus den vorher genannten Briefen von Gleim, Ramler und Uz enthaltend, welche Wilhelm Körte zum Zwecke der Veröffentlichung angefertigt hat.)

3. Eine Sammel-Handschrift, enthaltend Briefe und Gedichte verschiedener Schriftsteller, teilweise in der Urschrift (Manuskript in 4°, Nr. 143).

---

[1]) Vgl. meine Studie „Ramlers lateinische Übersetzungen aus Gleims scherzhaften Liedern“ in Kochs Zeitschrift für vgl. Lit.-Gesch. N. F. XIV, 330.

[2]) Den Vorständen und Hütern der Bibliotheken und Archive zu Erfurt und Weimar, insbesondere dem Direktorium der Gleimschen Familien-Stiftung zu Halberstadt, sowie dem früheren Archivar Herrn Realgymnasial-Oberlehrer Schneider, ferner dem Großherzoglichen Oberbibliothekar Geheimen Hofrat von Bojanowski und dem Direktor des Goethe- und Schiller-Archivs Geheimen Hofrat Professor Dr. Suphan in Weimar, spreche ich für alle bei meiner Arbeit gewährte Förderung meinen verbindlichsten Dank aus.

I.

„Der deutsche Anakreon,“[1]) – so lautet einer der Ehrennamen, mit welchen die Zeitgenossen den menschenfreundlichen Dichter Johann Wilhelm Ludwig Gleim auszeichneten. Anakreon und Gleim, wie weit sind sie doch zeitlich voneinander getrennt, und, wenn man es genau nehmen will, wie wenig haben sie miteinander zu schaffen! Fehlt uns ja doch überhaupt das Material zu einer gewissenhaften Vergleichung beider, da wir von den echten Dichtungen Anakreons wenig mehr als eine Anzahl fast belangloser Bruchstücke besitzen und nur durch späte Nachahmungen eine schwache Vorstellung von seiner Eigenart gewinnen.

Allerdings hat es Herder[2]) unternommen, eine Parallele zwischen den durch die Heidelberger Handschrift der Anthologie überlieferten angeblichen Liedern des Anakreon und den kecken, kunstlosen Versen Gleims zu ziehen, wohl in der Überzeugung, daß auf die Urheber beider Poesien das Horazische[3]) Wort paßt:

Musa dedit fidibus – –
– – – – – – – – – – – –
Et iuvenum curas et libera vina referre,

und es ist ihm gelungen, in dieser liebevoll angestellten Vergleichung, welche uns noch beschäftigen soll, Vorzüge an unserem Landsmann

---

[1]) „So süß kann ich nicht singen Wie Gleim Anakreon.“ K. L. von Knebel 1769 (Halberstädter Handschrift Nr. 143). Vgl. auch: „An den ältesten der Liebesgötter, im Dienste des deutschen Anakreons. (Jacobi an Gleim.) Briefe von Gleim und Jacobi. Berlin 1768, S. 72. Günther Koch führt diese Benennung Gleims auf Hagedorn zurück. („Gleims scherzhafte Lieder und die sogenannten Anakreonteen“ Jahresbericht der Pfeifferschen Lehr- und Erzieh.-Anst. Jena, O. 94, S. 3 und „Gleim Anakreonübersetzer“ in dieser Ztschr. IV, 265.) Mit derartigen schmückenden Beinamen geizte man in Halberstadt nicht; vgl. Körte, Gleims Leben (Halberstadt 1811, S. 130): Dann nannte er (Gleim) seinen Klopstock Homer, seinen Lessing Sophokles, seine Karschin Sappho, seinen Uz Pindar, seinen Ramler Horaz, seinen Geßner Theokrit, schwelgend in dem freudenreichen Gedanken, das Jahrhundert Friedrichs durch seine Freunde verherrlicht zu sehen, wie das Jahrhundert Augusts und Ludwigs.“ – Dazu könnten wir aus Herder I, 296 (Suphan) noch die Nebeneinandersetzung des „Grenadiers“ (ebenfalls Gleims) mit Tyrtäus, die Gerstenbergs mit Alciphron und Lessings mit Äsop fügen. [2]) Herders Sämtliche Werke. Hrsg. von Bernhard Suphan. Berlin 1877, I, 330 ff. Anakreon und Gleim. [3]) A. P. v. 83–85.

zu entdecken, welche diesem selbst und unserer Literatur zur höchsten Ehre gereichen.

Immerhin haben wir es hier mit einer ganz seltsamen Erscheinung zu tun, die sich jedoch in der Literatur fast aller modernen Kulturvölker wiederholt. Ein geistreicher und gelehrter Spanier, Don Antonio Rubió y Lluch, hat den richtigen Ausdruck für diese gefunden, indem er sagt, daß Anakreon als klassischer Erfinder einer neuen Gattung lyrischer Gedichte zahlreiche Nachahmungen finden mußte, und daß er solcher auch in so großer Fülle teilhaftig geworden ist, daß es kaum eine Nation gibt, welche nicht die Ehre hätte, die Seiten ihrer Literaturgeschichte mit dem Namen eines den teischen Sänger mehr oder weniger glücklich nachahmenden Dichters zu schmücken.[1]) Welch ergötzlich buntes Bild zeigt uns die vom genannten Forscher vorgeführte Muster-Sammlung alter und neuer Anakreontea! Herab von Theokrits Adonis bis zur Anthologie des Meleager, – von den christlichen Hymnen der Partriarchen und Kirchenväter Gregor von Nazianz, Johannes Damascenus, Synesius und Sophronius,[2]) welche die schmeichelnden Weisen Anakreons und den Wohllaut der hellenischen Sprache zur Verherrlichung theologischer, ja mystischer Ideen, wie auch der katholischen Moral verwendeten, bis zu Elias Synkellus klagenden Liedern und weiter herab bis zur neugriechischen Nachahmung des alten Sängers in unserem Jahrhundert durch Athanasius Christopoulos, – welch eine Flut allein griechischer Nachkommenschaft hat Anakreons verschollene Poesie zu ersetzen sich bemüht! —

---

[1]) Estudio crítico-bibliográfico sobre Anacreonte y la coleccion Anacreóntica y su influencia en la literatura antigua y moderna. Tésis doctoral leida el 9 de novembre de 1878 en la facultad de filosofía y letras de la universidad de Madrid por Don Antonio Rubió y Lluch. Barcelona 1879, p. 66. – Für die folgende Darstellung vgl. S. 60–104. [2]) Seltsam berührt den an die lebensfrohe Sorglosigkeit der „heidnischen" Anakreontea gewöhnten Leser folgende fromme Bitte des Sophronius, welche mit anderen Dichtungen dieses Bischofs von Angelo Mai entdeckt worden ist, und die wir der erwähnten Dissertation entnehmen:

Ἀπὸ πνεύματος θεοῖο
Ἐπ' ἀποστόλους μολοῦντος
Πυρίνην ἐμοὶ παράσχοις,
Μαρίη, λιτῇσι γλῶσσαν.

Βροτέῃ λέγειν γὰρ ὄντως
Σφαλερὸν πέφυκε γλώττῃ,
Θεόπαις, τεὴν λοχείην
Θεόθεν βροτοῖς φανεῖσαν. κτλ'.

Wie vertraut und doch wie fremdartig muten uns die folgenden neugriechischen Nachahmungen Anakreons an:[1])

Πόθος. (vgl. Anacr. – Rose – c. XXII).	Sehnsucht.
Ἂς γενούμουν καθρέφτης!	Daß ich ein Spiegel wäre!
νὰ βλέπεσαι 'ς ἐμένα,	Daß du dich sähest in mir,
κ' ἐγὼ να βλέπω πάντα,	Und daß ich sehe immer
τὸ κάλλος σου κ' ἐσένα.	Deine Schönheit und dich.
ἂς γενούμουν χτενάκι!	Daß ich wäre ein Kämmchen!
σιγὰ, σιγὰ ν' ἀρχίζω	Daß ich leise, leise anfange
νὰ σχίζω τὰ μαλλιά σου,	Dein Haar zu theilen.
νὰ σ' τὰ συχνοχτενίζω!	Daß ich dir sie oft kämme!
ἂς ἤμουν ἀεράκι!	Daß ich wäre ein Lüftchen!
καὶ ὅλος νὰ κινήσω,	Und daß ich ganz bewege,
'ς τὰ στήθη σου νὰ πέσω,	Und daß ich auf deine Brüste fiele,
γλυκὺ νὰ τὰ φυσήσω.	Daß ich sie süß anhauche.
ἂς ἤμουν τέλος ὕπνος!	Daß ich wäre endlich (ein) Schlaf!
νὰ ἔρχωμαι τὸ βράδυ,	Daß ich käme des Abends,
νὰ δένω τὰ γλυκά σου	Daß ich bände deine süßen
ματάκια 'ς τὸ σκοτάδι.	Augen in der Finsterniß.

ΧΙΛΙΑΙΣ ΦΟΡΑΙΣ.
(Griechisches Volkslied.)

[Übersetzung von F. Meyer.]

|: *Χίλιαις φοραῖς ἀγάπη μου*	Schon tausend Male wollte ich
Ἤλθα διὰ νὰ σοῦ εἰπῶ	Meine Liebe dir gesteh'n,
Τοῦς πόνους καὶ τά βάσανα	Die Leiden und die Folterqual,
Ὅποῦ διὰ σὲ περνῶ. :|	Die mir um dich gescheh'n.
Πλὴν σὰν σ' ἰδῶ σιμά μου	Doch komm' ich, dir's zu sagen,
Παγώνεται ἡ καρδιά μου.	Stockt meines Herzens Schlagen,
Α! Τρέμει η φωνὴ στὰ χείλη μου	Ach, zittern fühl' meine Stimme ich,
|: *Τὰ λόγια* :| *λησμονῶ.*	Die Worte mir vergeh'n!

Ἄλμπανα.

Daß man sich aber nicht in kirchlichen Kreisen vor dem heidnischen Ursprung dieser Rytmen scheute, daß man vielmehr das klassische Gewand für besonders geeignet hielt, die christlichen Ideen zu erhöhter Geltung zu bringen, – dies entspricht ganz jener hohen Meinung vom antikklassischen Schrifttum, welcher

[1]) Vgl. Carl Wild, *Ὁμιλεῖτε Ἑλληνικά;* (Neugriechischer Sprachführer.) 3. Aufl., Leipzig 1893, S. 108 und Liederbuch der Gesellschaft für vergleichende Rechts- u. Staatswissenschaft (Berlin o. J.). S. 57.

wir auch bei den deutschen Humanisten, so bei Erasmus,[1]) begegnen: — Haec studia non obscurant theologicam dignitatem, sed illustrant, non oppugnant, sed famulantur. —

Auch nach Italien führt uns der erwähnte spanische Mentor, welcher ein besonderer Kenner der romanischen Sprachen ist. Er geleitet uns in einen anderen Musentempel, in welchem uns wiederum anakreontische Trink- und Liebeslieder, wie nicht minder anakreontische Buß- und Klagegesänge, diesmal aber in lateinischer und italienischer Sprache, aus allen Ecken entgegenschallen. Horazens vielseitige Muse erborgt eben sowohl Töne und Bilder vom Anakreon, wie Katulls, des älteren und begabteren Lyrikers, wohltönende Laute. In der Reihe der neulateinischen Dichtungen erscheint des Jesuitenpaters Carlo di Aquino „Anacreon recantatus" (1702), von italienischen Dichtungen geistlichen Charakters Presepio Presepis Anacreonte cristiano und Giovanni Bellonis L'Anacreonte sacro. Zu diesen Gedichten könnte man wohl als weltliches Gegenstück den von V. Rose aus einer Erfurter Handschrift im Anhang seiner Text-Ausgabe des Anakreon veröffentlichten humoristischen Anacreon monachus[2]) stellen, dessen Benennung freilich nicht durch das Versmaß gerechtfertigt wird:

O fili mi, felicius
ut vivas atque cicius
optineas thesaurum
et oves et altilia
et boves, rerum milia,
topasion et aurum,

extolle supercilium
et percipe consilium
devoti preceptoris
ac inprimas memorie,
ut te corona glorie
decoret et honoris,

advertens cum frequencia
quod littere sciencia
quam plures sublimavit,
magnatos cum nobilibus,
egenos cum humilibus
potissime ditavit etc. etc.

Daß auch die ernsten lateinisch schreibenden Kirchenväter der älteren Zeit sich dem anakreontischen Metrum nicht verschlossen, zeigen sechzehn zierliche Verse, welche dem in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts lebenden Prosper Aquitanus mit mehr oder weniger Recht zugeschrieben werden, und in denen dieser eifrige Anhänger des Augustinus seine Gattin auffordert, sich in

---

[1]) Angeführt von F. W. Kampschulte, Die Universität Erfurt in ihrem Verhältnisse zu dem Humanismus und der Reformation. Aus den Quellen dargestellt. Erster Teil: Der Humanismus. Trier 1858, S. 29 und Anm. 2.
[2]) Cod. Ampl. qu. 361. — Anacreontis Teii quae vocantur *Συμποσιακὰ Ἡμιάμβια*, tertium edita a Valentino Rose. Lipsiae 1876, p. 65—70.

Rücksicht auf die Vergänglichkeit alles Irdischen mit ihm vereint Gott dem Herrn zu weihen:[1])

Age iam precor mearum
Comes irremota rerum,
Trepidam brevemque vitam
Domino Deo dicemus.
Celeri vides rotatu
Rapidos dies meare,
Fragilique membra mundi
Minui, perire, labi.
Fugit omne quod tenemus,
Neque fluxa habent recursum.
Cupidas vagasque mentes
Specie trahunt inani.
Ubi nunc imago rerum?
Ubi sunt opes potentum,
Quibus occupare captas
Animas fuit voluntas?[2])

Die zähe Lebensfähigkeit des anakreontischen Liedes in lateinischer Zunge erkennen wir am besten, wenn wir elf Jahrhunderte überspringen und unseres Landsmannes Wilhelm Zinkgref Triga Amico Poetica[3]) aufschlagen. Ist auch dieses Sängers deutsche Muse nicht dem griechischen Vorbilde gefolgt, so hat doch seine lateinische Leier sich in der herkömmlichen spielenden Dichtung und dem bekannten siebensilbigen Versmaße gefallen. Es enthält nämlich die eben genannte Sammlung lateinischer Jugendgedichte Zinkgrefs in dem Epigrammatum Liber genannten Abschnitte die zwei nachstehenden Hochzeitsgedichte:

1. Nuptiis Ernesti Friderici Boeringeri et Annae Margaritae Weberianae.

Tibi quies reperta
Copis fauorque Diuûm,
Quem nuper alma gestit
Astraea demereri!
Et alterum aemulatrix
Nunc Cypris allaborat.
Castam decus puellam,
Bellamque virginellam,
Candore pectorisque,
Candore corporisque,
Amabilem maritam,
Vereque margaritam.

2. Nuptiis M. Georgii Wendelini Klafschenkelii Archigrammatei Lupodunensis.

Sat nam puellus ille
Illi ille gloriosus
Et ludicrus puellus
Exasperauit in te
Et perpoliuit acri
Cote aureas sagittas:
Sed frustra inaniterque
Omnes suas sagittas
Consumpsit atque vires,
Ut te feriret unum.
Tandem tamen repertas
Post mille captiones,

[1]) Als Urheber dieser Verse wird auch Bischof Paulinus von Nola genannt. Dieselben stehen im Divi Prosperi Aquitanici Episcopi Rhegiensis opera . . . Duaci, anno 1577, pag. 210b–211, und zwar in dem Epigrammaton Liber betitelten Abschnitt. Vgl. auch W. S. Teuffel, Geschichte der römischen Literatur[2], § 453, 5. [2]) Andere Lesart: voluptas. [3]) Triga Amico-Poetica siue Guilelmi Zincgrefii Heidelbergensis Juuenalia Poetica . . . Excusa anno MDCXIX, p. 74–75, 79–80.

Post machinasque mille
Versutus ille vicit,
Vicit Cupido, teque
Sub corde fixit imo.
Tum laetus et triumphans
Praedâ diu petitâ,
Praedâ modo impetratâ,
Discedit, et labores
Matri dolosque narrat,
Narrat suos triumphos. –

Lateinische Übersetzungen des Anakreon lieferten besonders Heinrich Hudemann und der Holländer Petrus Stratenus.[1]) Einen letzten Ausläufer des anakreontischen Gesanges in der Mundart des altklassischen Roms werden wir in der im Anhange mitgeteilten Jugendarbeit Karl Wilhelm Randers kennen lernen.

Von Anakreonteis in der Sprache der modernen Römer seien außer den schon angeführten italienischen Dichtungen noch erwähnt die Poesien des Gabriel Chiabrera di Savona (1552—1637), welcher nach dem etwas übertriebenen Lobe Tiraboschis am feinsten von allen Italienern die Anmut Anakreons wiedergegeben hat, und die zeitgenössischen Schöpfungen des gelehrten Bolognesers Francesco Maria Zanotti. Die hohe Wertschätzung, welche die Italiener im Renaissance-Zeitalter dem Anakreon entgegenbrachten, lehrt am besten der Literarhistoriker Giuseppe Maria Andrucci, welcher in seinem Werke della Poesia Italiana[2]) die anakreontischen Gesänge mit den Gemälden Correggios vergleicht, insofern die letzteren durch einen wunderbaren Farbenschmelz, durch die Zartheit, mit welcher die Tinten ineinander verschwimmen, und durch das unbedingte Freisein von jedem störenden Fleckchen ausgezeichnet sind. Aus dem 17. Jahrhundert führt uns eben die Quelle, welcher wir das Zitat aus Andrucci verdanken, nämlich die Vorrede zu Hagedorns „Poetischen Werken", als ausgezeichneten Nachahmer Anakreons den Palermitaner Balducci an, während Rubió y Lluch aus dem 18. Jahrhundert die italienischen Anakreontiker Gerardo

[1]) Vgl. Max Freiherr von Waldberg, Die deutsche Renaissance-Lyrik. Berlin 1888, S. 163. [2]) S. 305. Angeführt in dem Vorbericht zu [Fr. v. Hagedorns] „Oden und Liedern in fünf Büchern." Hamburg, bey Johann Carl Bohn. 1747, S. X, Anm. 8. – Danach lauten die Worte des Italieners: Ma la Canzone Anacreontica io la raffiguro in quelle pitture, che si formano unendo, cioè facendo l'estreme parti de' colori con dolcezza sfumare; le quali un finimento squisito ricercano e nelle quali ogni neo, per minuto, che sia, pregiudica grandemente. E quinci, come nelle pitture del Correggio, che eccellentissimo fu in tal maniera di pennellegiare, niun difetto da i Pittori si trova, così è necessario, che sia nelle Anacreontiche Canzonette.

de Rossi, Jacobo Vittorelli und José Parini zu nennen weiß. Auch im 19. Jahrhundert entbehrt Italien nicht des munteren anakreontischen Liedes, dies zeigen uns Leopardis zwei im Jahre 1817 in der Mundart des hellenischen Sängers gedichtete Oden „An den Amor" und „An den Mond", welche der gelehrte Dichter in einem alten Kodex gefunden zu haben vorgab. Selbstverständlich fehlt es nicht an Übertragungen „Anakreons" in italienischer Sprache. Von wissenschaftlichem Werte, unter diesen ist die Luigi A. Michelangelis Anacreonte. (Edizione critica Bologna 1882.)

Mit Übergehung der sizilianischen und provenzalischen Literaturen, welche sich dem Aufspürer anakreontischer Weisen durchaus nicht unfruchtbar zeigen, wenden wir uns – immer noch an der Hand unseres Kastilianers — zum französischen Schrifttum, welches ja vielfach in früheren Zeiten die Brücke bildete, auf der die Musen und Grazien in unsere Poesie gelangt sind. – Die Behauptung Monfalcons,[1]) daß in keinem Lande die Dichter den Charakter und den Genius Anakreons so erreicht hätten, wie in Frankreich, wird indessen unter Berufung auf die arme und strenge Syntax der Franzosen, auf das beständige Gehämmere der vielen Aigus und auf die Eintönigkeit der französischen Wörter von Rubió y Lluch schroff abgewiesen, und nur die edle Einfalt (naïveté) des Anakreon wird den Franzosen zugestanden. Indem wir uns eine tiefere Begründung dieses Kunsturteils, welchem wir uns mit einiger Einschränkung anschließen, und eine weitere Betrachtung der französischen Anakreontiker für einen anderen Platz dieser Studien vorbehalten, verzeichnen wir aus den in unserer Quelle gebotenen Namen als Nachahmer Anakreons Pierre Ronsard, das Haupt der Plejade des 16. Jahrhunderts, der ein Menschenalter hindurch als das größte Genie Frankreichs gegolten, ferner Guillaume Amfrye de Chaulieu (1639—1720), welchen die Zeitgenossen wegen der Zierlichkeit seiner Lieder und wegen seiner unbefangenen Fröhlichkeit den Anacréon du Temple[2]) nannten. Mit dem Namen Anakreons verknüpft ist auch der des Armand-Jean Bouthillier, des Reformators

[1]) Im Essai sur la vie d'Anacréon. Vgl. Rubió y Lluch, S. 96. [2]) Le Temple, ein großes Gebäude in Paris, ursprünglich das Ordenshaus der Tempelritter, danach zum Wohnhaus umgewandelt und als solches Heimstätte Chaulieus und Versammlungsort der geistreichen Leute seiner Zeit, später als Kerker Ludwigs XVI. bekannt.

des Trappisten-Ordens, mehr bekannt unter dem Namen des Abbé de Rancé, welcher, wie berichtet wird, im Alter von zwölf Jahren eine mit griechischen Anmerkungen versehene Ausgabe des Anakreon — 1639 in Oktav — veranstaltet hat.[1]) Sodann verdienen Erwähnung Antoine Houdar de La Motte (1672—1731), der große François Marie Arouet de Voltaire (1694—1778), Denne Baron (1780—1854) und endlich Pierre Jean de Béranger, jener bis an unsere Zeit heranreichende Sänger, welche mit politischer Schärfe anakreontisierte, indem er den Schatten des Anakreon heraufbeschwor, um ihm eine Rede zugunsten der griechischen Unabhängigkeit in den Mund zu legen. Hinzufügen könnten wir aus dem 16. Jahrhundert den Anakreon-Übersetzer Remi Belleau (1528—1577) und aus unserer Zeit Charles-Marie-René Leconte de Lisle, dessen im Jahre 1861 erschienenen Odes anacréontiques große Treue im Übertragen nachgerühmt wird.

Als ganz eigenartig ist der Versuch von Antoine de Baïf (1532—1589) zu bezeichnen, die antike Metrik unseres hellenischen Dichters in die französische Literatur einzuführen.

Auch noch in unseren Tagen ist eine lebhafte Teilnahme für den „teischen" Liederdichter bei unseren westlichen Nachbarn vorhanden; dies sehen wir aus der ebenfalls von Rubió y Lluch verbürgten Tatsache, daß von 1803—1876 nicht weniger als zwanzig französische Anakreon-Übersetzungen erschienen sind.

Von englischen Anakreontikern nennt der gelehrte Forscher Moore und Cowley, geht aber nicht tiefer auf diese ein. Er hätte noch Übersetzungen von Wood, Oldham und Willis (1683), John Addison (1735), Fawkes (1760), Greene (1768), Lord Thurlow (1823) und Arnold (1869) erwähnen können.[2]) Thomas Moore aber (1779—1852) ist einer der begabtesten Dichter, welche sich je mit dem Anakreon befaßt haben. Sein Wesen ist dem des griechischen Sängers so kongenial, daß wir die Bezeichnung Anacreon Moore, welche seine Zeitgenossen, und selbst Lord Byron, auf ihn anwandten, für völlig gerechtfertigt halten. Das Rastlose, Sonnige, Elfenhafte seiner Poesie, „über welche weithin die Liebe ihr

[1]) M. Schoell, Histoire de la littérature grecque profane. Paris 1823, I, 269. [2]) W. Davenport Adams, Dictionary of English Literature being a comprehensive guide of English authors. Paris and New York [o. J.], S. 22.

purpurnes Licht wallen läßt", hat unter anderen seinen Landsmann Hazlitt zu den höchsten Lobpreisungen fortgerissen. Darum möge es uns ein geneigter Leser verzeihen, wenn wir hier, unter Zurücksetzung so vieler trefflicher Anakreontiker anderer Zungen wieder einmal zitieren.[1])

(Anacreon 7 [6] Rose) *[Λέγουσιν αἱ γυναῖκες κτλ'].*

The women tell me every day
That all my bloom has past away:
"Behold", the pretty wantons cry,
"Behold this mirror with a sigh;
"The locks upon thy brow are few,
"And, like the rest, they 're withering [too!"
Whether decline has thinn'd my hair,
I'm sure I neither know nor care;
But this I know, and this I feel,
As onward to the tomb I steal,
That still as death approaches nearer,
The joys of life are sweeter, dearer;
And had I but an hour to live,
That little hour to bliss I'd give!

Eine weitere Nachdichtung ist folgende: (I, 62/63, Anacreon 10 [9] – Rose).

[Τέ σοι θέλεις ποιήσω κτλ'.]

Tell me how to punish thee,
For the mischief done of me!
Silly swallow! prating thing,
Shall I clip that wheeling wing?
Or, as Tereus did of old,
(So the fabled tale is told,)
Shall I tear that tongue away,
Tongue that utter'd such a lay?
How unthinking hast thou been!
Long before the dawn was seen,
When I slumber'd in a dream,
Love was the delicious theme!
Just when I was nearly blest,
Ah! thy matin broke my rest!

Auch bei dem den Briten sprach- und stammverwandten Volke der Niederländer erwachte die Lust an anakreontischen Liedern. Wir verzeichnen hier einen merkwürdigen Versuch, jene Gesänge in holländischen Übersetzungen an vorhandene Sangweisen auzupassen und sie dadurch volkstümlich zu machen: Anakreons Gezangen, uit het Grieksch op aangenaame zangwyzen overbracht, door G. Kempher. Te Alkmaar, By Nikolaas Mol, Boekdrukker-en-Verkooper, over de Platte Steenebrug. MDCCXXVI. Dort lautet die erste Ode (*θέλω λέγειν Ἀτρείδας*) folgendermaßen (S. 1/2): Nr. 23, Rose.

---

[1]) Wir tun dies nach Odes of Anacreon, translated into English Verse, with Notes. By Thomas Moore, Esq. Of The Middle Temple. In two Volumes. Eighth edition, London 1810. I, 54/56, Ode VII.

Eerste Gezang.
De Verliefde Lier.
(Toon: Ik drink den nieuwen most, enz.)

I.

'k Wil der Atryden lof
Vermelden, ryk van stoff';
'k Wil Kadmus roem opzingen: maar myn Luit
Speeldt van den Min, die goude toonen sluit:
'k Veränderde, voorláng
Met lust belaaden, ál myn snaargezang;
En zong nu reedts de heldendaaden
Van Alkménaas zoon
Op een doorluchten toon. :‖:

II.

Myn' Lier in tégendeel
(Vergun haar, dat ze speel'!)
Weêr galmdt van Min, en zoete minnery',
En streeldt den toon van 't tieflyk hófgevry :‖:
Vaart wél dan, nu voortaan,
Gy oorlogshélden, ryk van lauërblaên!
Myn' Luit, die niets dan minn' kan melden,
Kiest, vol édlen zwier,
Den mirt voor lauërier. :‖:

Von dem berühmten Liede an die Taube (*Ἐρασμίη πέλεια* . . . Rose 15 [14] klingt die erste Strofe in jener niederdeutschen Mundart folgendermaßen (S. 21 ff.):

IX. Gezang.
De gedienstige Duif.
(Toon: Weg dulle Minnegloedt! enz.)

I.

O vriendlyk Duifje, zeg,
(Zoo wyz' Venus u den weg!)
Vanwáar, ai zeg, vanwáar kom gy
Gevloogen met úw' spécery?
Wáar van daan strykt gy vroolyk neêr by my? :‖:
Wat is 't, dat ge, in uw' vlucht,
Van zooveel geur en balssemlucht
Afdruipt, en riekt,
Gelyk een Fénix, zácht gewiekt?
Zoete Duif,
Met uw' kuif,
By wat heer
Legt gy t'huis? dit is de vraag, die ik begeer! :‖:

Allerdings weichen diese Klänge gar sehr ab von den harmonischen Tönen des hellenischen Originals; aber es ist nicht daran zu zweifeln, daß trotzdem diese Versuche bei ihrem Erscheinen mit Vergnügen aufgenommen wurden in einem Lande, welches seit länger als hundert Jahren in seinen Universitäten Leyden, Utrecht und Groningen Heimstätten klassisch-philologischer Gelehrsamkeit besaß.

Von den zahlreichen und wertvollen Übersetzungen und Nachdichtungen der Anakreontea in spanischer Sprache seien hier nur F. A. Condes Übersetzung einiger Stücke aus der Anthologie (Madrid 1797) und die humoristischen Versuche des Don José Gonzalez de Tejada (Madrid 1860), wie endlich – als literarische Merkwürdigkeit – El Anacreonte hispano – revolucionario por el ciudadano Sanso Carrasco, músico popular[1]) (Barcelona 1872) angeführt. Die spanische Literatur liegt uns Deutschen doch zu fern, als daß wir näher auf sie einzugehen Ursache hätten, – jedenfalls eben so fern, wie den Spaniern die unsrige. Diesen aber scheinen unsere Literaturdenkmäler von keinem größeren Interesse als – „Hekuba" zu sein; sonst wäre es auffallend, daß der so oft von uns angezogene, jener Nation entstammende Gelehrte, aus der großen Zahl unserer deutschen Anakreontiker nur mit Mühe die Namen von Hagedorn (er nennt ihn Hagerdom!) und Gleim, welche durch Degens Anakreon-Übersetzung zu seiner Kenntnis gelangt sind, zu nennen vermag. Indessen ist ihm auch das Eine noch bekannt, daß die heiteren Poesien unseres Gleim ihrem Urheber den Namen Anacreonte alemán eingebracht haben. Dieser Beiname, welchen wir zum Ausgang unserer Betrachtung nahmen, drang zuerst in weitere Kreise, als man erfuhr, daß unser Dichter der Urheber des „Versuchs in scherzhaften Liedern"[2]) wäre.

Nicht zu den gefeiertsten Dichtungen Gleims gehören die „Scherzhaften Lieder" jene poetischen Kleinigkeiten, welche dem in der nördlicheren Musenstadt an der Saale gepflegten „anakreontischen" Geiste entsprungen sind, – und doch, wenn man neben den Bildwerken eines Phidias die Terrakotten von Tanagra, neben den Erzstandbildern eines Rauch das Meißener Porzellan als beach-

[1]) Hinter diesem Pseudonym verbirgt sich ein geachteter Gelehrter, D. José Coll y Vehí. [2]) Versuch in scherzhaften Liedern. Berlin [1744] o. J. – Versuch in scherzhaften Liedern. Zweiter Theil. Berlin 1745. – Teil I enthält 50 Lieder, Teil II deren 54.

tenswert gelten lassen will, so sind auch neben den klassischen Dichtungen der Weimarer Heroen diese anmutigen Spielereien eines kleinen Dichters unserer Betrachtung würdig. Ehe wir jedoch darauf eingehen, die näheren Umstände darzulegen, unter welchen sich die eigenartige „anakreontische" Poesie bei Gleim und seinen Freunden entwickelte, müssen wir noch einmal zu dem Begriffe „Anakreon" zurückkehren, um uns mit ihm auseinander zu setzen.

Wie die Wissenschaft längst „den Kranz des Homar zerpflückt" hat, so wissen wir heute infolge mannigfacher gelehrter Untersuchungen, die sich durch Jahrhunderte hinziehen, und die zuletzt von Theodor Bergk und Valentin Rose zusammengefaßt sind, daß uns von dem echten Anakreon nur sehr wenig überliefert ist, und daß jedenfalls die als *συμποσιακὰ ἡμιάμβια* auf uns gekommenen, zuerst im Jahre 1554 von H. Stephanus ans Licht gestellten und dann – wenn auch nicht in der von jenem beliebten Reihenfolge – in der pfälzischen Handschrift der Anthologie wieder aufgefundenen Anakreontea aus den verschiedensten nachanakreonteischen Zeitabschnitten, zum Teil wohl aus der alexandrinischen Periode, doch auch aus nachchristlichen Zeiten bis herab ins 5. Jahrhundert, stammen.

Der Entusiasmus der um Gleim sich scharenden deutschen Dichter, die wir der Kürze halber als die „hallischen" bezeichnen, für diese angeblichen Schöpfungen Anakreons ist wohl zunächst hervorgerufen worden durch das übereinstimmende Lob des Altertums, welches die echten, in fünf Bücher gefaßten Oden des Teiers noch besaß. Wir sollten aber jene nach Idealen suchenden Jünglinge den Dichter nicht lieb gewinnen, der „mit Gesang den Strom des Lebens hinab schiffte", dessen „Dasein wie ein Opfer war, den Musen, dem Dionysos und dem Eros gespendet"? Wie sollten sie nicht schwärmen für den vorbildlichen Sänger, welchen ein Plato „den Weisen" genannt hatte, „dessen Liedern ewige Dauer, dessen Barbiton auch im Hades noch ein klangreiches Dasein geweissagt worden"? —

Vom Standpunkte unseres heutigen Wissens aus könnte uns freilich die unerhörte Verherrlichung eines fast nur dem Namen nach bekannten Dichters, die sich zumeist auf eine Sammlung apokrypher, jenem kritiklos zugeschriebener Dichtungen stützt, ein Lächeln entlocken, wenn wir nicht den Nachweis führen könnten, daß Gleim selbst über die Frage der Echtheit seines griechischen

Anakreon nachgedacht hat. Wenn dann trotz aller Bedenken seine Entscheidung zugunsten der Überlieferung ausfiel, so sehen wir hierin nur das Gebaren eines warmen Dichters, dem sein Gefühl höher steht als die landläufige Kritik. Auch verhält sich diese Kritik, soweit sie sich auf das Ästhetische beschränkt, nicht durchaus ablehnend gegen die sogenannten 58 Oden „Anakreons". „Daß des Älteren nur wenig sey", sagt Jacobs,[1]) „ist jetzt fast einstimmig anerkannt; — — — doch ist auch von dem Jüngern vieles aus einer guten Zeit; voll fröhlichen Leichtsinns, anmuthiger Schalkheit, zierlichen Scherzes mancherlei Art." — Hören wir indessen Gleim selbst. Er schreibt bei Besprechung einiger Anakreon-Ausgaben an seinen Quintilian, wie Uz scherzhaft von ihm genannt wird, Berlin, den 22. November 1746:

„Barnesii Editionem[2]) habe ich noch nicht bekommen, an deren statt aber Cornelii de Pauw seine, welche 1732 zu Utrecht in 4° erschienen ist. Diese hat einen Überfluß der verschiedenen Lesearten, Fragmenten und Critiken, wovon aber die letzten meistentheils nicht richtig sind, und vielmehr einen trockenen Kunstrichter, als einen Mann von lebhaften Empfindungen verraten. Nach seiner Meinung sind sehr wenige Oden, oder vielleicht gar keine, von dem wahren Anakreon. Sein Hauptgrund ist das Zeugniß des Suidas, daß Anakreon alles, was er geschrieben habe, in der ionischen Mundart geschehen sey (!), wovon man doch kaum die geringste Spur in den vorgeblichen Oden des Anakreon antreffe. Wenn Suidas recht hat, so ist dis freylich ein

---

[1]) Fr. Jacobs in Ersch und Gruber, Encyklopädie. III. Leipzig 1819, unter „Anakreon". — Vgl. dazu Luigi A. Michelangeli in der Vorrede seines Anacreonte. Edizione critica, Bologna 1882, S. XIV—XV: „E. perciò, se Ta. Le Fevre, Giov. Cornelio Pauw e Federico Fischer quasi tutte le condannarono di apocrifità (eccetuando appena ‚unum alterumve horum carminum') e tutte Ottofredo Müller e Teodoro Bergk, d'altra parte il Baxter, il d'Orville, lo Spaletti, il Brunck, il Mehlhorn, il Welcker, il Weise ed A. Firmin Didot opinarono che molte o parecchie di esse potrebbero esser benissimo d'Anacreonte; ... Io inclino a credere che alcune di queste cinquantacinque odi siano veramente del poeta di Teo, massime poi la XVII riferitaci anche da Aulo Gellio (N. A. XIX, 9), e la XXXVIII di cui due versi (il 6 e il 7) ci furono conservati anche da Efestione." [2]) Im Jahre 1705 zu Cambridge in 12° erschienen, neu gedruckt 1721 und in London 1734. Vgl. Schoell a. a. O. I, 269—270.

guter Grund. Aber das wäre noch zu untersuchen, und was mich anbetrifft, so ist der Verfasser der Oden, die wir haben, oder die Verfasser zusammen genommen, mein Anakreon."

Mit dieser Erklärung Gleims war denn freilich der gordische Knoten zerhauen. Was kümmerte ihn auch der Mangel an Beziehungen auf Polykrates und die Umgebung des samischen Tyrannen in diesen Gedichten, was das beinahe durchgängige Nichtvorkommen von Ausdrücken dieser Poesien in den zahlreichen Anführungen aus dem wahren Anakreon, – was endlich die mächtige Gestalt des echt-anakreontischen Eros, welcher den Dichter „mit einem großen Beile wie ein Schmied zusammenhaut und dann im winterlichen Gießbach badet"?[1]) – – –

Über die Entstehungsgeschichte von Gleims erstem „Versuch in scherzhaften Liedern" findet sich in des Dichters Werken[2]) folgende im Jahre 1776 von dem Verfasser selbst niedergeschriebene Angabe:

Bodmers „Discurse der Mahler" waren erschienen; Pyra gab den „Tempel der Dichtkunst" heraus und die „Ode an Lange". Diese Poesie in Versen, ohne Reime, wollte keinen Beifall finden: Uz, Götz, Rudnik und Gleim studierten in Halle, 1738–1740. Gleim behauptete, man müsse durch angenehmen Inhalt den Rytmus der Griechen und Römer den Deutschen empfänglich machen, und eben las er mit seinen Freunden den Anakreon. So entstanden diese Versuche.[3])

Man kann nicht leugnen, daß diese späte Erklärung in so bündiger Form etwas gesucht erscheint; indessen läßt sich nicht verkennen, daß die „Scherzhaften Lieder" in ihren Anfängen wenigstens zur Veranschaulichung antiken Versbaues und zur Verkörperung des Grundsatzes der Reimlosigkeit[4]) gedient haben. Wie

---

[1]) Vgl. Karl Otfried Müller, Geschichte der griechischen Literatur. Breslau 1841, I, 329–330, 337–338. [2]) Erste Orig.-Ausg. durch W. Körte. I. Bd. Halberstadt 1811, S. V. [3]) „Bacchus und Amor", sagte Gleim, „werden uns eher helfen denn Moses und David!" (Aus einem späteren Briefe an Herder, angeführt von W. Körte, J. W. L. Gleims Leben. Halberstadt 1811, S. 36–37.) [4]) „Sie wissen", schreibt Gleim an Ramler – Halberstadt, den 12. Februar 1764 – „daß ich die schertzhaften Lieder sang, den Vers ohne Reim in Gang zu bringen."

hätten sich auch unsere der klassischen Antike so sehr zugewandten Freunde der allgemeinen Strömung entziehen können? – Der reimlose, nach Längen und Kürzen gemessene Vers, welchen G. F. Meiers Vorrede zu Langes Oden[1]) ausdrücklich empfiehlt, war so sehr das Ideal jener Zeit, daß man ihm die weittragendste Bedeutung für die Zukunft beimaß. „Wer bey sich fühlt, daß er für die Ewigkeit schreiben könne, muß den Reim weglaßen, als welcher gewiß einmahl gänzlich in Verfall kommen wird"; so schreibt Ewald von Kleist[2]) an Uz – Potsdam, den 15. Mai 1746. Als Uz hiergegen Widerspruch erhoben hatte, ließ Kleist diesen nicht gelten. „Daß der Reim zum Wohlklange was beytrage, wie Sie in Dero Schreiben zu behaupten scheinen, ist vielleicht nicht Ihre wahre Meinung. Verschiedene harmonirende Töne klingen wohl, nicht aber gleichtönende. – – – – – Ich sehe also nicht, worum der Reim, der gothische Bräm, beibehalten werden soll, da er eine wirkliche Häßlichkeit ist und es uns an wahrem Wohllaut nicht fehlen kann. Lassen Sie ihn daher doch auch fahren, lassen Sie ihn den Gottschedianern über." – – Daß Kleist indessen gerade hierin den Gottschedianern schweres Unrecht tat, ist wohl aus der unbestrittenen Tatsache zu erkennen, daß der Leipziger literarische Diktator, der finstere „Teutoboch",[3]) geradezu als der Urheber dieser wohltätigen Neuerung auf dem Gebiete der Metrik zu betrachten ist. Wenn nun Danzel[4]) meint, Gottsched habe die erste Anregung hierzu von einem durch seine antiquarischen Forschungen berühmten Kollegen, nämlich von Johann Friedrich Christ, erhalten, dessen Vorwort zu einem Aufsatze in den Noctes academicae 1728 – Veneres anacreonticae carmine latino elegiaco expressae – mit den Worten schließt: si quid haec te iuvare possunt, lector, videbis fortasse, alio tempore, cum ludere vacat, Anacreontem Germanicis versibus iocantem, quibus et memet et Fossaeum, si futurum est, superare annitar, so ist diese Vermutung

---

[1]) S. G. Langes Horazische Oden nebst G. F. Meiers Vorrede vom Werth der Reime. Halle. Verlegts Carl Herrmann Hemmerde. 1747. [2]) Ewald von Kleists Werke, herausg. von A. Sauer. II, 43, 63–64. H. Pröhle, Lessing, Wieland, Heinse. S. 183–184. [3]) Bodmer an Hirzel. Ostern 1747. Briefe der Schweizer, hrsg. von Körte. Zürich 1804, S. 45. [4]) Th. W. Danzel, Gotthold Ephraim Lessing, sein Leben und seine Werke. Leipzig 1849, I, 75.

doch nicht hinreichend begründet. In den angeführten lateinischen Worten Christs wenigstens ist von reimlosen Versen nicht die Rede, und da wir deutsche Anakreon-Übersetzungen aus früherer Zeit haben, – es sei nur an die von Cholevius[1]) erwähnte lateinische und deutsche Version des Anakreon erinnert, welche der ältere Triller 1698 herausgab, — so ist kein zwingender Beweis dafür vorhanden, daß Christ „die anakreontische Dichtung jener Jahre ursprünglich angeregt" habe. Viel eher möchten wir annehmen, daß Gottsched durch die in antiken Metren abgefaßten französischen Lieder des Jean Antoine de Baïf veranlaßt worden sei, sich eines reimlosen Versmaßes bei der Übersetzung einiger anakreontischer Oden zu bedienen, — Gottsched, der ja überhaupt die für die anakreontische Bewegung anfangs so sehr maßgebende französische Literatur „als jene Musterliteratur der neueren Welt" auffaßte, die als Schablone dienen könnte, „um den Grundriß zur deutschen durch sie hindurchzuzeichnen."[2]) Jedenfalls ist Gottscheds Vorgang für das neue Prinzip bahnbrechend gewesen, indem dieser im Jahre 1733 die ersten sechs Oden des Anakreon in reimfreien Versen übersetzte. Daß übrigens Gottsched dem Grundsatze der „Reimlosigkeit" auch sonst zugetan war, geht daraus hervor, daß er den Dichter Johann Elias Schlegel, welchen er für seinen unbedingten Anhänger hielt, dazu aufmunterte, des Sophokles „Elektra" in reimfreien Versen zu übersetzen,[3]) wogegen freilich Schlegel, „stets für die Anmut des Reims eingenommen," seine Arbeit in „Reimversen" lieferte.

Um den epochemachenden Schritt Gottscheds auf dem Gebiete unserer Übersetzungs-Literatur zu würdigen, ist es nötig, daß wir einige seiner Leistungen[4]) mit solchen seiner Vor-

---

[1]) Carl Leo Cholevius, Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen. I, Leipzig 1854 477. [2]) A. Darmesteter et Adolphe Hatzfeld, Le seizième siècle en France. Tableau de la littérature et de la langue. Paris 1887, p. 242. – Th. W. Danzel, Gottsched und seine Zeit. Leipzig 1848, S. 341. [3]) Eugen Wolff, Johann Elias Schlegel. Berlin 1889, S. 30. [4]) Johann Christoph Gottsched, Versuch einer Übersetzung Anacreons in reimlose Verse. (Beyträge zur Critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit, herausgegeben von Einigen Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft in Leipzig. Fünftes Stück. Leipzig. Bey Bernhard Christoph Breitkopf, 1733. S. 160–162.)

gänger, beispielsweise mit denen des Ilfelder Rektors Caspar Ernst Triller[1]) verglichen.

Die bei Rose als Nr. 23 bezeichnete Ode (*Θέλω λέγειν Ἀτρείδας*) hat bei Triller eine zwiefache Nachdichtung in deutscher Sprache gefunden, und zwar das eine Mal im Versmaße des Originals, aber mit Anwendung des Endreims. Da in dieser Verdeutschung a) aus den zwölf Zeilen des griechischen Gedichtes vierundzwanzig geworden sind, so muß sie als eine weitschweifige Umschreibung bezeichnet werden. Ähnliches läßt sich von dem zweiten Übersetzungsversuche b) sagen, welchen Triller mit dieser Ode vorgenommen hat: Dieser besteht aus sechzehn paarig gereimten Alexandrinern.

(S. 4) a):

Wie gern will ich besingen,
Und in die Harffe zwingen
Der Griechen Helden Thaten,
So geht mirs nicht von statten.
Wenn Cadmus ich dein Leben
Mit Lobe will erheben,
So fängt sie an zu klingen
Von lauter Liebes Dingen.
Letzt ließ ich mir bereiten
Die Harffe samt den Seyten
Auf eine neue Weise,
Dir Hercules zum Preise,
Als ich nun deine Siege
Und Centner-schwere Kriege
Anheben will und singen,
Singt sie von Liebes-Dingen.
Lebt wol ihr grossen Helden
Wie gern ich wolte melden
Von neuem Ruhm und Thaten,
So wil mirs nicht gerathen.
Die Laute als besessen
Kan Amors nicht vergessen
Sie wil nicht anders klingen
Als nur von Liebes-Dingen.

(S. 5) b):

„Ich nahm mir einstens vor die Griechen zu beschreiben,
Und wolte ihren Ruhm biß an die Sterne treiben
Ich liesse Cadmus dich dabey nicht aus der acht
Als aber mir darauf die Harffe hergebracht,
Stimmt ich sie auf das best, doch wolte sie nicht klingen
Als nur von lauter Lust und lauter Liebes Dingen
Wie Amor seine Renk' und schlaue Possen trieb
Und mancher in sein Netz sehr tief verwickelt blieb.
Ich kauffte mir so fort gantz funkelneue Seiten
Und ließ die Harffe selbst auf andre Arth bereiten.

---

[1]) *ΑΝΑΚΡΕΟΝΤΟΣ Τηίου μέλη.* Anacreontis Teii carmina quondam eodem versuum genere partim ab Henrico Stephano, partim ab Elia Andrea, partim ab Eilhardo Lubino nunc genere Sapphico et versibus Teutonicis expressa et in usum studiosae juventutis edita a Caspare Ernesto Trillero, Rectore Ilfeld. Anno MDCXCIIX Nordhusae. Editoris Aug. Martin. Heynitzschij.

Ich fing zwar wieder an zu loben deinen Streit
Und Arbeit Hercules, doch schlug sie jederzeit
Vom Cypripor den Schall an mein Gehör zurücke.
Darum gehabt euch wol, Ihr Helden euer Glücke
Beschreibe wer da kan, mein Harffe kan es nicht,
Sie ist mit ihrem Klang zur Liebe bloß gericht."

Diesem ermüdenden Reimgeklingel und Alexandriner-Geklapper gegenüber machen Gottscheds zwölf reimlose anakreontische Verse, in welche die Übersetzung dieser Ode eingeschlossen ist, einen freien und anmutigen Eindruck:

(S. 166):

„Ich will zwar die Atriden,
Ich will den Cadmus preisen:
Doch meiner Leyer Seyten
Ertönen nur von Liebe.
Ich wechselte noch neulich
Die Seyten sammt der Leyer,
Und sang Alcidens Thaten:
Doch meine Leyer spielte
Von nichts, als lauter Liebe.
Drum gute Nacht ihr Helden!
Denn meine Leyer tönet
Doch nur von lauter Liebe."

Von den zwei außerdem in Gottschedscher Übersetzung vorhandenen Oden, bei welchen ein Vergleich mit der metrischen Verdeutschung Trillers möglich ist, geben wir noch die von Gottsched als dritte, von Rose aber als Nr. 33 (31) bezeichnete, – *Μεσονυκτίοις ποθ' ὥραις* – in welcher der nächtliche Besuch Amors geschildert wird. Wieder fällt uns hier Trillers Willkür gegenüber der Zeilen-Anzahl des Originals auf. Letzteres hat 32 Zeilen; Triller verkürzt diese auf 24; Gottsched braucht zur Übersetzung 33 Vers-Zeilen.

(Triller, S. 15—17):

„Es war zur Mitternacht noch um dieselbe Stunde
Da umb Bootes Hand der Bäre geht die Runde
Und alle Thier im Schlaff die Glieder strecken aus
Als Cypripor in Eyl gekommen vor mein Hauß.
Er klopfte heftig an ich kam aus meinem schlaffen,
Ich fragte: Wer ist da? Was hastu da zu schaffen?
Er ruft mir wieder zu: Ich kleiner Knab alhier
Bin vom Gewitter naß, mach auf eh ich erfrier.
Ich sprang geschwind hervor, ich ließ mich sein erbarmen.
Ich zündet' an ein Licht und ließ herein den armen.
Er war ein Knabe zwar doch hat er Flügel auch
Samt Köcher, Bogen, Pfeil zum täglichen gebrauch.
Ich nehm ihn alsofort auf meine beyde Armen
Ich trag ihn hin zum Feur, daselbst ihn zu erwarmen,
Ich warme seine Händ an meiner Hände Paar,
Ich nehm ein warmes tuch, zum trocknen seine Haar.

Er war nun kaum erwarmt da spricht er ich muß sehen
Ob meinem Bogen auch vom Regen Leyd geschehen.
Er spannt ihn alsofort, und scheusst in schneller Eyl
Auf meine Leber loß mit einem schnellen Pfeil.
Drauff lief er von mir weg und macht ein lautes Lachen
Er sprach Herr Wirth, wie gehts? Es ist mit meinen Sachen
Mit Bogen, Köcher, Pfeil noch alles wol und gut,
Wenn dir nur nicht der Schuß im Hertzen wehe thut."

Wir können diese Übersetzung des biederen Triller, die einzige, welche er von der vorliegenden Ode gemacht hat, nicht schlechthin verwerfen; ja beim Durchlesen empfinden wir über ihre zwar steife, aber doch urwüchsige Redeweise ein gewisses Vergnügen. Aber die Sprache hat sich in den fünfunddreißig Jahren, welche zwischen Trillers und Gottscheds Übersetzungen liegen, bedeutend verfeinert, der Geschmack sich wesentlich veredelt. Insbesondere ist die Theorie eine vollständig neue geworden. „Wer es im Deutschen jemals versucht hat, ein Stück eines griechischen oder lateinischen Dichters in deutsche gereimte Verse zu bringen", sagt Gottsched,[1]) „der wird wissen, was das für eine Arbeit ist, und welch ein unerträglicher Zwang daraus erwächst, wenn man die Gedanken eines andern getreulich ausdrücken, seiner Sprache aber dabey keine Gewalt thun, das Sylbenmaaß unverletzt beybehalten, und gleichwohl auch noch ungezwungene Reime finden will."

Deswegen eben erklärt jener die reimlosen Verse gerade bei Übersetzungen alter Poeten für die empfehlenswertesten. Gleichwohl hält sich Gottsched nicht immer an das ursprüngliche Versmaß; die vorliegende Ode hat er in vierfüßigen Trochäen übersetzt: (S. 161, 162):

„Als der grosse Bär am Himmel,
Sich bey später Nacht im Norden
Vor Bootens Händen schwunge (!)
Und die Welt, von Sorgen müde,
Schlafend auf dem Lager ruhte:
Hört ich Amorn an die Thüre
Des verschloßnen Hauses klopfen.
Wer, so sprach ich, klopft denn draussen,
Und verstöret mich im Träumen?
Thu nur auf, war Amors Antwort:
Scheu dich nicht, ich bin ein Knabe,
Ganz beregnet und erfroren,
Und bey später Nacht verirret.
Das bewegte mich zum Mitleid;
Drum ergriff ich meine Leuchte,
That ihm auf, und sah den Knaben,
Mit dem Köcher und dem Bogen,
Und mit Flügeln auf dem Rücken.
Darauf setzt ich ihn zum Feuer,
Und erwärmte Hand und Finger,

[1]) Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache. Fünftes Stück, S. 152 ff.

Selbst mit meinen eignen Händen;
Drückte gleichfalls, aus Erbarmen,
Ihm das Wasser aus den Locken.
Als er sich nun kaum erholet,
Sprach er: Laßt uns itzt versuchen,
Ob im Regen meinem Bogen
Auch die Sehne schlaff geworden?
Plötzlich schoß er, und durchbohrte
Mir die Brust, wie Wespen stechen;
Sprang und lachte voller Freuden,
Sagte: Lieber Wirth, sey frölich,
Denn mein Bogen kan noch schiessen;
Doch dein Herz wird Quaal empfinden."

Von der Übertragung fremder Dichtungen zu ihrer freien Nachbildung und Abänderung ist kein großer Schritt. Wir finden daher auch bei den Gottschedianern schon selbstgefertigte „anakreontische Oden". Diese sind jedoch recht unvollkommen, und das, was man in den vierziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts als solche bezeichnete, weicht doch noch weit ab von den nach Gleims Auftreten mit dieser Bezeichnung fast unauflöslich verbundenen hold tändelnden Gedichten in reimlosen, sieben Silben zählenden jambischen Versen. Bereits das 16. und 17. Jahrhundert hatten Keime geboten, die sich unter günstigen Verhältnissen zu einer an die Weisen des Ioniers anklingenden Poesie der Lebensfreude entwickeln konnten. So gefielen sich die Pegnitzschäfer und von den Schlesiern besonders Logau zuweilen in der scherzhaft-spielenden Behandlung „anakreontischer" Themen. „Salomon von Golaw" hatte von der „Phyllide" und ihren Reizen gesungen, hatte auch den Wein „der Poeten Pferd" genannt; er ist endlich der Schöpfer jener feinsinnigen Deutung des Frühlings als eines Kusses, welchen der Himmel der Erde gibt. In einer sehr gründlichen Studie, betitelt: „Die Vorläufer der anakreontischen Dichtung in Deutschland" hat G. Witkowski[1]) die meisten hierher gehörigen Dichter jener Periode charakterisiert. Er erinnert zunächst an den Stuttgarter Rudolf Weckherlin, den „redlichen vnd vmb vnser Teutsche Sprach hochverdienten" älteren Zeitgenossen Opitzens als an den Ersten, welchem in Deutschland Anakreon zu selbständigen Liedern die Anregung gegeben hätte. Er betont aber, daß dessen Bestrebungen jede theoretische Grundlage gefehlt habe, und dies läßt sich begreifen, wenn man bedenkt, wie ablehnend sich Weckherlin, in alter Weise Silben zählend und selbst darin noch ungenau, Opitzens rytmischem Grundgesetze gegenüber verhalten hat. Auch

[1]) Kochs Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte. Berlin 1889/90, N. F. III, 1–23.

in der Übersetzungskunst ist er Laie; Günther Koch weist in Weckherlins Nachbildung des 24. griechischen Liedes der Anakreontea den Charakter eintönigster Lehrhaftigkeit nach. Dazu kommt, daß die Weckherlinschen Gedichte, soweit sie einen der „teischen" Poesie verwandten Inhalt haben, nur als freie Variationen anakreontischer Themen gelten können, – etwa so, wie viele von Hagedorns Liedern horazische Gedanken ganz selbständig ausführen. Indes ob gelehrt oder nicht, – jener Stuttgarter Verehrer Gustav Adolfs ist, wie E. Höpfner überzeugend nachgewiesen hat, ein auf eigenen Füßen stehender wahrer Dichter. Er hat in seiner Jugend manch „Buhler-Liedlein" gesungen und hält sich frei von allem künstlichen Wesen. Seine Myrta vergleicht er mit allem, was ihm in der Natur Schönes und Liebliches begegnet; einmal sagt er auch: „Ihre Augen sind Amors Brand"; aber – „auf die erlogenen Flavien, Asterien und Galateen verzichtet er", und so können wir ihn kaum zu den „Vorläufern der Anakreontik" rechnen.

Hier begegnen wir auch dem wackeren Martin Opitz,[1]) dessen „Deutsche Epigrammata", wie auch das „Florilegium variorum epigrammatum" mannigfache Übersetzungen aus der griechischen Lyrik darbieten. Diese Erscheinung ist keine unerwartete; denn wie hätte Opitzens vielseitiger Geist an jenem Anakreon teilnahmlos vorübergehen sollen, der damals in den Niederlanden und in Frankreich mit so großem Jubel begrüßt und von den Neulateinern mit so großem Eifer übertragen wurde? – Zunächst führt Ronsard unserem Dichter die antiken Gottheiten, insbesondere den aus „Anakreon" bekannten undankbaren Amor zu. Das Ronsardsche Gedicht:

„La belle Venus un jour
M'amena son fils Amour,"

welches eine Vorlage für unseren deutschen Poeten bildete, geht allerdings – nach der Ansicht von Waldbergs[2]) – nicht auf ein anakreontisches Gedicht, sondern auf ein Idyll Bions zurück (*Ἁ μεγάλα μοι Κύπρις ἔθ' ὑπνώοντι παρέστα*); wir gehen aber wegen der geistigen Verwandtschaft dieses Gedichtes mit dem anakreontischen „Nachtbesuche Amors" darauf ein.

---

[1]) K. Goedekes Grundriß, IV[2], 51 und G. Witkowski, Vorläufer der anakreontischen Dichtung und Hagedorn. Leipzig 1889. [2]) Max Freiherr von Waldberg, Die deutsche Renaissance-Lyrik. Berlin 1888, S. 53.

„Auß Ronsardts Erfindung. [1])

Als ich nechst war auß spatzieret / Kam die Venus selbst zu mir /
Zu den Hirten in den Waldt / Bracht' auch jhren Sohn mit jhr /
Und mit jhnen musiciret / Der bey mir verbleiben solte /
Daß der gantze Pusch erschallt / Wo ich jhn was lehren wolte." /

Indessen erweist sich der Schüler als völlig unempfänglich für die Lehren des Meisters Corydon; er denkt nur auf seine bekannten Schelmenstreiche.

„Aber nein / der lose Knabe / Allzeit ward von jhm gehört,
Machte was er vor gethan; / Wie die Lieb' vns so bethört;
Wenn ich jhm was anders gabe / Wie nach seiner Mutter Sinnen
So hub er von buhlen an: / Jedermann muß lieb gewinnen."

Durch seinen eigensinnigen Zögling wird der Lehrer alsbald selbst bekehrt; er entsagt der Schwärmerei für Feld und Wald und lebt nur noch für seine Angebetete:

„Es ist wo ich geh' und steh' / In den strengen Liebesorden
Alles nichts dann Galathee: / Bin ich durch ein Kind bracht worden."

Zu dieser Gattung von Gedichten gehört auch ein „An die deutsche Nation" [2]) gerichtetes Poem, dessen Gedanken denen der ersten anakreontischen Ode verwandt sind, während die Ausführung im Gegensatze zu dieser eine große Gelehrsamkeit aufweist. Darin erzählt der Dichter, wie er dazu kam, daß er

„Der blinden Venus Werck / die süsse Gifft zu lieben /
Und schöne Zauberey / in dieses Buch geschrieben" / . . .

Zuerst wäre sein Sinn „hoch gepflogen":

— — — „ich wolte dir vermelden
Durch Kunst der Poesie den Lauff der grossen Helden /
Die sich vor dieser Zeit den Römern wiedersetzt /
Und in dem stoltzen Blut' ihr scharpffes Schwerd genetzt."

Schon hatte Apollo ihm seine Gunst zugesagt und Vulkan ihm eine goldene Feder zu seinen Rhapsodien geschmiedet, — da kam „der Venus Kind", brachte statt des Lorbeers einen Myrtenkranz und nötigte den Dichter, zu den Hirten in den Wald zu eilen, wo ihm „das schöne Bildt" einer Nymphe Gemüt und Sinn erfüllte. So

[1]) Martini Opitii Weltliche Poëmata. Der Ander Theil. Letzte Truck auffs fleissigst vbersehen vnd verbessert. Getruckt zu Amsterdam, im Jahr onses Herrn 1645. Vierdtes Buch der Poëtischen Wälder. Darinnen Liebesgedichte der Ersten Jugendt begriffen sind. S. 201–202. [2]) Poët. Wälder IV, 153.

in seinem Wesen verwandelt, entsagt er seiner trockenen Büchergelehrsamkeit in dem berühmt gewordenen „Überdruß der Gelehrsamkeit“ (S. 211—212):

„Ich empfinde fast ein Grawen
Daß ich / Plato / für und für
Bin gesessen vber dir;
Es ist Zeit hinauß zu schawen
Vnd sich bey den frischen Quellen
In dem grünen zu ergehn“ / . . .

Der wiedergeborene Sänger sucht alsbald Labung beim Weinkrug:

„Hola / Junge / geh' und frage
Wo der beste Trunck mag seyn /
Nimb den Krug / vnd fülle Wein.“

So ist die Bahn für ein dem Griechischen entnommenes anakreontisches Lied – *Ἡ γῆ μέλαινα πίνει*, Anacr. 21 R. — gebrochen, das freilich seinen Platz unter den Epigrammen gefunden hat.[1])

„Auß dem Anacreon:

Die Erde trinckt für sich / die Bäume trincken Erden /
Vom Meere pflegt die Lufft auch zu getruncken werden /
Die Sonne trinckt das Meer / der Monde trinckt die Sonnen /
Wolt dann / ihr Freunde / mir das Trincken nicht vergönnen?“

Fast nachhaltiger noch, als in inhaltlicher Beziehung, äußert ich der Einfluß der Anakreontik auf Opitzens „Weltliche Poemata“ in formaler Hinsicht. Verschiedene derartige Gedichte sind in einem — allerdings gereimten — jambischen Versmaße abgefaßt, in welchem die bekannten siebensilbigen Zeilen mit sechssilbigen abwecheln. Von diesen sei erwähnt das Gelegenheitsgedicht: „An Herrn David Müllern / Vber die Geburt seiner liebsten newen Tochter.[2])

„Herr Müller gieng im Schertze
Ein wetten mit mir ein /
Sein Trost vnd liebstes Hertze
Brächt' ihm ein Töchterlein;
Meyn Vortheil war darwider /
Und rhiet' auff einen Sohn;
Ich satzt ihm meine Lieder /
Er mir den Xenophon.“ . . .

Hiermit erscheint Opitz allerdings in gewisser Beziehung als ein „Vorläufer der Anakreontik“. Außer den erwähnten Poesien finden wir bei ihm auch eine poetische Ansprache „An die Jungfrawen in Deutschlandt“. Auß dem Holländischen Dan. Heinsii,[3])

[1]) Poët. Wälder IV. Martini Opitii Deutsche Epigrammata. S. 237.
[2]) Martini Opitii Weltliche Poëmata. Der Ander Theil. Amsterdam 1645, S. 46—48. [3]) a. a. O. S. 154—157.

ferner ein Lied über das Thema „Unerhörte Liebe“,[1]) ja sogar eine Nachtklage, — eine Art von *Παραχλαυσίθυρον*.[2])

Dennoch hat unser Dichter zu viel moralischen Halt, um in solcher Liebes-Schwärmerei zeitlebens zu verharren. Oft ist auch seine Liebes-Poesie nur auf Bestellung geliefert, und er klagt selbst „über zudringliche Nöthigungen solcher Art.“[3])

Sonach verstehen wir es, daß er sich in dem Liede „Asterie mag bleiben wer sie wil“[4]) zu ernster Sittlichkeit aufrafft, indem er verkündet, daß er fortan nichts mehr schreiben wolle „von zeitlicher Begiehr“:

„Weg / Venus / weg / du Pest der jungen Zeit /
Ich selbst vergesse mein;
Ich wil jetzt gehn den Lauff der Ewigkeit /
Und auff der süssen Pein
Verwirrten Bahn nicht wallen /
Die Tugend ist mein Ziel;
Asterie sampt allen
Mag bleiben wer sie wil.“

Einen eigenartigen Gegensatz zu Opitz bildet dessen Zeitgenosse Julius Wilhelm Zinkgref, von dessen lateinischen Poesien schon die Rede gewesen ist. Ohne Anakreontiker zu sein, weiß auch er[5]) von der Rose der Venus, von der herzentflammenden Tätigkeit Amors zu singen.

„Ich seh', ich seh' ein Blum von ihrer grünen Jugendt,
In ihrer besten blüth, begabt mit vieler Tugendt,
— — — — — — — — — — — — —
Der Flora Blumenschatz zu schetzen gegen jhr
Ist nichts, wie auch die Ros der Venus selber schier,
Dann sie dieselbige vorlangst her schamrot machet,

---

[1]) a. a. O. S. 195–197:

„Ist jrgend zu erfragen / Der wird mir müssen weichen /
Ein Schäffer vmb den Rein / Ich weiß sie plagt mich mehr:
Der sehnlich sich beklagen. Niemand ist mir zu gleichen
Muß vber Liebes pein Und liebt er noch so sehr.“ usw.

[2]) a. a. O. S. 177–178. [3]) W. Wackernagel, Geschichte der Deutschen Literatur hrsg. von E. Martin. Basel 1889 II², 171, Anm. 7. [4]) a. a. O. S. 207–208. [5]) Auserlesene Gedichte Deutscher Poeten gesammelt von Julius Wilhelm Zinkgref. 1624. Halle a./S. 1879, S. 57, Nr. 46. Ein Gesicht, Z. 5 ff.

So, daß auch Amor selbst fast seiner Mutter lachet,
Doch ist er drauff bedacht, wie er sie rechen mög,
Und seiner Mutter Ehr und guten Namens pfleg.
Er rührt ohn vnderlaß mein eingeeschert Hertze,
Und macht jhm grosse müh, und mir noch grössere schmertze," ...

Auch ein Gedicht voll Liebespein, nämlich „Adonis Nachtklag vor seiner Liebsten Thür",[1]) bietet uns Zinkgref; aber das scherzende Liebeslied wird bei ihm zu einer zum Tode betrübten Poesie, — die naive Dichtung verwandelt sich in die sentimentalische. Was einem Goethe gelang, — die hergebrachten Formen der Dichtkunst zu sprengen und aus der Tiefe ihres Schachtes die Blume echten Gefühls ans Licht zu holen, — schon Zinkgref hat es in seiner Weise vermocht:

„So manches tröpfflein
Kan erweichen einen Stein,
Ewer steinern Hertz
Kan erweichen gar kein schmertz" ...

„Richten darff man mir
Keine Marmor Grabeszier,
Nur ein Wasen klein
Soll bedecken mein Gebein; ...

— — — — — — — — — — — — — —

Als dann wird sie mich
Erst beweinen bitterlich,
Daß ich nur zu trew,
Sie gewesen nur zu schew,"

— — — — — — — —

Derartige Gedanken, die Zinkgref der Überschrift zufolge dem Englischen — ex Anglico — entlehnt hat, überschreiten den Ideenkreis der Anakreontiker und entsprechen ganz der zwischen Volks- und Kunstdichtung „schwebenden Stellung der Zinkgrefschen Sammlung", von der Waldberg im zweiten Kapitel seiner „Renaissance-Lyrik" (S. 20 ff.) spricht.

Im Gegensatz zu den edlen Schöpfungen dieser vornehmen Dichter spiegeln die anakreontisch sein wollenden Dichterlinge Finkelthau und Brehme und der Satiriker Moscherosch die Verwilderung und Grobheit ihrer Zeit derartig in ihren literarischen Erzeugnissen wieder, daß besonders die letzteren eher als Parodien, denn als Nachahmungen der edlen hellenischen Anakreontea angesehen werden können.

Indem wir der maßgebenden Skizze Witkowskis folgen, kommen wir zu Ernst Christian Homburg, — mit Pseudonym Erasmus

[1]) a. a. O. S. 50—52, Nr. 40: Adonis Nachklag usw., Z. 9 ff.

Chrysophilus Homburgensis –, dem Verfasser der „Schimpf- und ernsthaften Clio".[1])

Der genannte Forscher weist auf den eigenartigen Versuch Homburgs hin, den Amor seinen Lesern in Verkleidung vorzuführen. Gewiß hat die Idee, den Liebesgott als Amaryllis oder gar als Tabakkrämer darzustellen, viel Originelles, zumal in der für die letztere Maske gewählten epigrammatischen Form:

„Der abgeführte Schalck / Cupido / so nur dichtet
Versäumbar auff Betrug / itzt Krämerey anrichtet
Mit Pfeiffen / vnd Taback; Fürwar ein braver Fund!
Er bläset Rauch / vnd Dampff / durch Ohren / Nas / vnd Mund.
Sein gantzes Reich ist Rauch; Rauch ist all sein Beginnen:
Mit lauter Rauch / vnd Dampff verdüstert er die Sinnen:
Er dämpffet / vnd beschmocht die Hertzen / wie sein Brauch /
Ja alles / was er gibt / ist blosser Dampff / vnd Rauch."

Aber eigentlich ist die Vielseitigkeit und Vielgestaltigkeit Amors schon den Gedichten der Anthologie eigen, und kein anderer als Karl Wilhelm Ramler hat dies ausführlich dargetan. „Man bemerke nur," sagt dieser, „auf wie verschiedene Weise er – ‚Anakreon, – allein den Amor einzuführen gewußt hat. In der dritten Ode schleicht sich Amor bey Nacht mit List in ein Haus, ihn zu verwunden. In der vierten soll er dem Dichter als Mundschenk dienen. In der fünften hat er sich mit Rosen gekrönt und tanzt mit den Grazien. In der sechsten will der Dichter mit dem Liebesgott bey dem Komus geschmauset haben, indem er einen Knaben aus der Gesellschaft für den Amor erklärt. In der siebenten führt Amor den Dichter im Traum an einem Lilienstengel, läßt ihn von einer Schlange verwunden, und heilt ihn wieder. In der zehnten kauft sich Anakreon einen Amor von Wachs, und dieser soll ihn zur Liebe reizen oder ins Feuer wandern. In der vierzehnten hält er mit Amor einen Zweykampf, bis ihm endlich der kleine Gott gleich einem Pfeile in den Busen fährt. In der siebzehnten muß Amor mit dem Bathyllus die Kelter treten. In der achtzehnten läßt er den Liebesgott nebst seinen Brüdern ohne Waffen erscheinen. In

[1]) Ernst Christoph Homburgs Schimpff vnd ernsthaffte Clio. Hamburg. In verlegung Zachariae Hertels Buchhändlers aldar. Erster Theil. Zum andern mal vmb die Helffte vermehret (so viel müglich) verbessert / vnd herausgegeben. Gedruckt zu Jehna / bey Blasio Lobenstein / im Jahr MDCXLjj.

der dreyßigsten wird er als ein Gefangener der Musen mit Blumenkränzen von ihnen gebunden. In der drey und dreyßigsten läßt Amor einen ganzen Schwarm von Liebesgöttern in dem Herzen des Poeten zurück. In der vierzigsten weint das Kind Amor, als es eine Rose brechen will und von einer Biene gestochen wird. In der vier und vierzigsten hat der Dichter einen Traum, wie er mit Flügeln an den Schultern vor dem Liebesgotte läuft, und dieser Bley an den Füßen hat, aber ihn dennoch erhascht. In der fünf und vierzigsten wird erzählt, was Amor dem Mars für einen listigen Streich spielt, ihn verliebt zu machen. In dieser letzten wirft er einen kleinen Amor, den er unter Rosen gefunden hat, in seinen Wein, und trinkt ihn hinunter." [1])

Homburgs Verfahren läßt sich also recht wohl als die Weiterentwicklung von gewissen poetischen Elementen erklären, welche schon in den griechischen Original-Gedichten liegen. Um so anziehender ist es, daß diese Manier, den Amor vermummt auftreten zu lassen, bald nach Homburg immer weiter greift, bis sie, wie wir sehen werden, bei einem der jüngeren Anakreontiker des 18. Jahrhunderts, bei J. B. Michaelis, den Gipfel der Satire und Geschmacklosigkeit erreicht. Aber im übrigen ist Homburg mit Bewußtsein Anakreontiker und schildert den Nachtbesuch Amors (Anacreon ed. Rose Nr. 33) in einer aus zehn Strofen bestehenden, trochäische Verse umfassenden Ode. Diese ist kein Meisterstück, weder in sprachlicher, noch in inhaltlicher Beziehung; sie erweist sich als weitschweifig, erinnert wenig an das Original und wird schließlich sogar „drastisch". [2])

1.

NEwlich nam ihm für zu gehen
Thyrsis spat bey Monden-schein /
Als die stille Nacht brach ein /
In dem Wald / allda zu sehen /
Wo er an der Quelle Lauff
Schlüge seine Trifften auff.

2.

Als er nun sich vnterwunde
Hinzuschleichen durch das Thal /
War entfernet aller Qual /
Er bald ein Geschrey empfunde;
Es rieff laut / vnd jämmerlich /
Liebster Hirt / erbarme dich!

[1]) Anakreons auserlesene Oden, und die zwey noch übrigen Oden der Sappho. Mit Anmerkungen v. Karl Wilhelm Ramler. Berlin 1801, S. 168–169.
[2]) a. a. O., Q. 6. – Denselben Stoff vom „verirrten Cupido" hat, nach v. Waldberg a. a. O. S. 156, Augspurger in seiner „Reisenden Clio" [Dresden 1642] behandelt; auch G. W. von Reinbaben, Johann Hermann Schein u. a. haben das Motiv von Amors Undank variiert.

3.

Thyrsis zwar anfänglich dachte /
Was? Es ist nur Phantasey /
Wolte gehen stracks vorbey /
Doch sich endlich dahin machte /
Vnd vernahm gantz offenbahr /
Daß es selbst Cupido war."

In den Schluß-Strofen spricht der Dichter die zuversichtliche Hoffnung aus, daß die vielgeliebte „Fillis" seine Wunden heilen werde.

Während sich die epigrammatische Schärfe Homburgs auch in dem Oxymoron „Auf den blind-sehenden Cupido"[1]) abspiegelt, finden wir in dem 103. Gedichte (Epigramma) den für die späteren Anakreontiker charakteristisch gewordenen Vergleich zwischen den weiblichen Brüsten und schneebedeckten Bergen. — Endlich dürfte noch ein vorbildliches Element in dem „Sonnett" „Mars Cupido Werber"[2]) zu finden sein, von dem wir anzunehmen geneigt sind, daß es den ersten Anlaß zu Johann Ludwig Gleims „Amor ein Werber" („Versuch in scherzhaften Liedern" I, 54—55) gegeben habe.

Mit Übergehung von Christoph Fürer von Hainendorf, dem Urheber der „Christlichen Vesta und Irdischen Flora (1732) wenden wir uns zu den drei Männern, bei denen „die anakreontische Dichtung ein wesentliches Element" bildet, nämlich zu August Augspurger, David Schirmer und Jakob Schwieger. — Der erst von diesen und zugleich der unbedeutendste, Augspurger, hat sieben anakreontische Lieder übersetzt; indessen hat ihm nicht der Urtext, sondern eine lateinische Übersetzung vorgelegen.

Schirmer, welcher um 1650 als Bibliothekar zu Dresden lebte, und der als Hofdichter recht ungelenkig erscheint, hat in seinen „Poetischen Rosen-Gepüschen" (1653) anakreontische Lieder in einer seinem kleinen Dichtertalente angemessenen Weise nicht ohne Anmut und seines Tuns voll bewußt nachgeahmt. In Schirmers „Rosen-Gepüschen" ist schon der Titel anakreontisch. Denn der Verfasser sagt ausdrücklich, daß er „ihn darumb von den Rosen entlehnt (dieweil sie der Liebe geheiliget seyn) wie Anacreon in der J. V. Ode solches bezeuget".

Wie er das Buch im Namen Anakreons benennt, so benutzt er auch Motive aus den anakreontischen Gedichten. Das zweite

[1]) Vgl. das XXXVIII. Epigramma. [2]) Aa8α CLXI.

Gedicht des „dritten Rosen-Gepüschs“ (S. 132—133), welches in Alexandrinern abgefaßt ist, verschmilzt die in 8 (7) [Rose] ausgesprochene Verachtung des Reichtums und der weltlichen Macht, wie auch das Wohlgefallen am Genusse des Augenblicks mit der in 4 (3) enthaltenen Aufforderung an den Goldschmied, einen Becher aus Edelmetall zu fertigen, und zwar mit Darstellungen, welche sich auf die künftige Bestimmung desselben beziehen. Auch den Amor läßt Schirmer wiederholt auftreten, so in „Gleich und ungleich“ (3. Rosen-Gep. Nr. 24, S. 147—148) und in „Cupido von Marmien“. (3. Rosen-Gep. Nr. 34, S. 154.)

Endlich hat Schirmer noch ein größeres Verdienst um die anakreontische Dichtung, indem er es ist, welcher die erste wirklich anakreontische Ode in deutscher Sprache – allerdings noch mit Anwendung des Endreims – gedichtet hat. Es ist „eine Namens-Feyer-Ode, die dem Thyrsis für Gesicht kommen solte.“ (David Schirmers Ander Rosen-Gepüsche, S. 114—128.)

Seinem unmittelbaren Zwecke entsprechend beginnt das Gedicht mit einer Geburtstags-Gratulation, die sich fast fünf Seiten lang (S. 114—118) hinzieht:

„Die Sonne pflegt zu prangen /
was prangen? Kömmt gegangen /
und pralet durch die Nächte /
was Nächte? Das Geschlechte
das Sternen-Gold verbleichet /
was bleichet? Es entweichet /
weil dieser Tag entbronnen /
weil dieser Tag genommen /
sein Licht dir zuzuschicken /
was? dich dadurch zu schmücken usw.

Auf der letzten Zeile von S. 118 beginnt das eigentlich Erotische, ein Loblied auf die Schönheit der vom Thyrsis geliebten Cynthia, welches über sieben Seiten lang ist und die einzelnen Reize der Jungfrau, ihre Stirn, Haare, Augen, Wangen, Lippen, Mund, Atem, Hals, Brüste, Arme, Hände, Finger und selbst Nägel mit begeisterten Worten preist.

Greifen wir die Schilderung der Lippen heraus:

(S. 121):

„Wie wenn ich lies gefallen /
Mir ietzund von Corallen
zu bauen rothe Klippen;
So sind die Purpur-Lippen
nach schöner Lust erbauet.
Als Venus sie geschauet /
hat drauf sie Lust bekommen /
den Sitz daran genommen.
Cupido lies ihm taugen
zu seinem Platz die Augen /

(S. 122):

darauf er pflegt zu schiessen /
mit Gold belegten Spiessen /
die heissen Venus-Pfeile /
was Pfeile? Venus-Seile /
nicht Seile / Venus-Brände /
nicht Brände / Venus-Hände /
nicht Hände / Venus-Kletten /
nicht Kletten / Venus-Ketten /
nicht Ketten / Venus-Stricke /
was Stricke? Venus-Blicke /
nicht Blicke / Venus-Rencke /
was Rencke? Venus-Schwencke /
nicht Schwencke / Venus-Feuer /
was Feuer? Vngeheuer /
nicht solches / Venus-Wunder /
was Wunder? Venus-Zunder /
nicht Zunder. Stahl und Eisen /
was Eisen? Venus-Speisen /
ja Speisen / süsse Sachen /
die einen lustig machen.
Die Lippen seyn Rubinen /
die mir zu küssen dienen /
ein Sitz / wo Venus sitzet /
wo Amor Pfeile spitzet."

Die ganze Beschreibung der Cynthia schließt mit den Versen:

„ein jeder / der sie kennet /
ein Fürstlich Bild sie nennet /",

um dann auf die ihr dienenden Nymphen überzugehen, die an diesem Tage dem Geburtstagskinde einen Kranz winden. Somit ist der Anfangsgedanke in glücklicher Wendung wieder erreicht, und der Dichter ist nun imstande, die Ode in ein munteres Lob des Freundes ausklingen zu lassen.

In einem prosaischen Nachworte (S. 128—129) wird der nach der „Art solches Gedichtes" forschende Amyntas belehrt, dasselbe sei „eine Anacreontische Ode / nach Art der Griechen und Lateiner gesetzet / unter welchen der weit gepriesene Poeten-Vater Taubmann ein Muster ist". Das Wesentliche dieser Dichtungsart glaubten nach Witkowskis Urteil Friedrich Taubmann, der berühmte Kommentator des Plautus, und unser Schirmer durch die Anwendung kurzer Verse unter Einflechtung gewisser Redefiguren (wie Anaphora und Anadiplosis) gefunden zu haben.

Dann berichtet der Dichter, daß schon Opitz darüber geklagt hätte, es habe „nie kein Anacreon / weder in den Lateinischen noch in den güldnen Deutschen / ihm wol abgehen wollen". Auf die Zwischenfrage, ob das also eine ungewöhnliche Art bey den Deutschen sei, räumt jener ein, daß sie nicht gemein sei, „weil keiner zur Zeit solche aufzusetzen sich unternommen und erkühnt / ohne einer / dessen Namen ich mir vorbehalten wil". — Indessen ist sich der Verfasser des geringen poetischen Wertes seiner „in Eyl aufgesetzten" Ode wohl bewußt und läßt deshalb den Thyrsis um Nachsicht ersuchen, fügt auch die dringende Bitte hinzu, solches

nicht „für schändliche Zoilus-Augen und Momus-Brüder kommen zu lassen, weil der Anfang in einem jeden Dinge die Müh und Arbeit zur Mutter zu haben pflegt". –

Der schon genannte Jakob Schwiger aus Altona endlich, bekannt unter dem Schäfernamen Filidor der Dorferer, vertritt in seiner „Geharnischten Venus" (Hamburg 1660) jene Üppigkeit und sinnliche Darstellung, welche der Zweiten Schlesischen Schule so vielfach eigen ist,[1]) und verkehrt den sinnigen Kult des Eros in eine zügellose Verherrlichung des Priapus.

Aus dem Anfang des 18. Jahrhunderts ist der Professor der Geschichte und Vorsteher der Deutschübenden poetischen Gesellschaft Johann Burkhard Mencke zu nennen, dessen „Scherzhafte" und „Galante" Gedichte zwar nur geringen poetischen Wert haben,[2]) der aber durch seinen Schüler, den reich begabten und doch so unglücklichen Johann Christian Günther, von mittelbarem Einfluß auf unsere Poesie geworden ist. –

Wenn Witkowski nun aber die ernste Muse des Barthold Heinrich Brockes als eine Vorläuferin der Anakreontik bezeichnet, weil diese die malende Manier, welche von Gleim und seinen Genossen eifrig gepflegt wurde, ausgebildet habe, so scheint der verdienstvolle Forscher in dem Bestreben, den Kreis der anakreontischen Dichter möglichst umfangreich zu gestalten, doch zu weit gegangen zu sein. Denn in den Halberstädter Dichtern, insbesondere in Gleim, vereinigen sich die verschiedensten Richtungen, und gerade in seinen malenden Poesien ist Gleim kein Anakreontiker. Das wäre gerade so, wie wenn man den Homer, weil er dem in seiner Jugend anakreontisierenden Goethe für „Hermann und Dorothea" seinen Geist geliehen, als Vorläufer Anakreons bezeichnen wollte. Darum verdient auch Brockes frommer Schüler Daniel Wilhelm Triller, der jüngere, nur Erwähnung wegen seiner direkten gereimten Übertragungen aus dem griechischen Original, wie Anakreon 46 (44) – Rose — *Ἴδε πῶς ἔαρος φανέντος κτλ.* — und wegen seiner Verdeutschung einer Ode (I, 232) aus dem an

---

[1]) Heinsius, Geschichte der deutschen Literatur. Berlin 1843, S. 355.
[2]) Günther Koch, Beiträge zur Würdigung der ältesten deutschen Übersetzungen anakreontischer Gedichte. Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte VI, 486 und Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte IV, 265.

byzantinische Kunst erinnernden „Christlichen Anakreon“ des Joshua Barnes.

Derjenige endlich, welcher den bloß formalen Standpunkt aufgab und in den Versen Anakreons das Muster des naiven, das heißt einfältigen Sinnes der Alten erblickte, war der Hamburger Ludwig Friedrich Hudemann. Seinen „Proben einiger Gedichte und poetischen Übersetzungen“ (Hamburg 1732) rühmt Witkowski im Vergleich zu den früheren Dichtern eine höhere Kunst und mehr Geschmack nach. Indem er in seiner Vorrede auf französische Theorien zurückgeht, kommt Hudemann zu jener hohen Wertschätzung der Alten, welche in der Anlehnung an sie die einzige Möglichkeit, zur Natur zurückzukehren, erblickte.

Wie aber eine jede höhere Erkenntnis nicht in schnurgerader Richtung fortschreitet, sondern in einer Zickzacklinie, so haben wir auch hier Gelegenheit, einen Blick zu werfen auf anakreontische Poesien späterer Zeit, die den zuletzt erwähnten bedeutend nachstehen. Zunächst werden in der begabten Schlegelschen Familie mehrfach Anläufe zur anakreontischen Dichtung genommen. Denn sowohl der Stadtsyndikus Johann Friedrich Schlegel in Meißen, welcher gegen Ende des 17. und um den Anfang des 18. Jahrhunderts lebte, wie dessen begabtester Sohn Johann Elias Schlegel haben sich in dieser kleinen und leichten Poesie versucht. Von den Dichtungen des Vaters, welche noch ungedruckt sind, hat E. Wolff in seiner Biographie Johann Elias Schlegels[1]) Proben gegeben, die eine ihrer Zeit entsprechende Unbehilflichkeit im Ausdruck und zum Teil einen gewissen Mangel an Zartgefühl aufweisen. Aber auch Johann Elias Schlegels anakreontische Gedichte sind keine Kunstwerke. Sie erscheinen so zahm und unbedeutend, daß wir Kästners Urteil als treffend anerkennen müssen, welcher sie mit der am Schauplatze ihres Entstehens „sanft und seicht“ vorbeifließenden Pleiße vergleicht. Es mag sein, daß sie, wie sein Biograph behauptet, den Gipfel seiner Lyrik bilden; das will aber nicht viel sagen, da J. E. Schlegels Verdienste auf dem Gebiete des Dramas, nicht auf dem der Lyrik liegen. Keinesfalls war die von Wolff mitgeteilte briefliche Äußerung Johann Adolf Schlegels berechtigt, derzufolge diese Gedichte unendlich besser als die von

[1]) Eugen Wolff, Johann Elias Schlegel. Berlin 1889, S. 2–3.

Gleim wären.[1]) Ein so kurzsichtiges Urteil läßt sich nur durch brüderliche Parteinahme erklären.

Die Leipziger „Belustigungen des Verstandes und Witzes" aus den Jahren 1741—1744 bieten mehrere lyrische Erzeugnisse, welchen der Überschrift nach der Name der vorliegenden Dichtungsart zukommen soll. Diese Bezeichnung ist schon aus metrischen Gründen unzutreffend; denn teils sind trochäische Vierfüßler angewandt, teils gereimte jambische Strofen, in denen sieben- und sechsfüßige Verse abwechseln. So heißt es z. B. in den „Belustigungen" vom Brachmonat (Juni) 1744:[2])

„Da, wo die Pracht der Scene
Selbst die Natur verheelt,
Hör ich entzückt die Töne,
Die Welschlands Witz beseelt.
Ich fühle, mir entrissen,
Die Kunst der Sängerinn;
Doch ihren Mund zu küssen,
Ihn einmal nur zu küssen,
Kommt mir nicht in den Sinn." usw.

Das sind allerdings keine üblen Verse; aber — Anakreontea sind es nicht! Gleim hatte in der Tat recht, wenn er an Uz schrieb — Berlin, den 15. April 1742 —: „Die anakreontischen Oden in den Belustigungen sind nicht im Stande mich in dem Geschmacke Anacreons zu erhalten." — Gleichwohl lag die neue Dichtungsart einmal in der Luft und sollte sich bald in vollendeteren Schöpfungen der Welt zeigen.

Das Verdienst, solchen die Bahn eröffnet zu haben, hat, wie der vorstehende Rückblick ergibt, fast uneingeschränkt der erst durch Lessing verdrängte literarische Machthaber in Leipzig. —

In mehr unbewußter Übereinstimmung mit Gottsched beteiligten sich — neben den Schweizern[3]) — Pyra, Kleist und, wie wir das oben aus seinem eigenen Geständnis ersahen, Gleim an dem Kampfe gegen die Reime, und so wurde in diesen Kreisen den Bestrebungen Klopstocks vorgearbeitet. In solchem Lichte betrachtet, erscheinen die „scherzhaften Lieder" von einigermaßen ernsthafter Bedeutung.

Daß es dem wackeren Gleim gelungen ist, dem neuen poetischen

[1]) Ebenda S. 96—102, S. 200 Anm. 247 und A. G. Kästner, Gesammelte poetische und prosaische schönwissenschaftliche Werke. I. Theil. Berlin 1841, S. 219ff. [2]) S. 567—568. [3]) Lavater schreibt an Knebel — Zürich, den 26. März 1782 —: „Soeben bin ich mit den Poesieen, der Sammlung aller meiner reimfreien Verse fertig geworden." K. L. v. Knebels literar. Nachlaß. II, 405.

Prinzip bei vielen seiner Freunde Achtung zu verschaffen, dürfte wohl aus den artigen Worten hervorgehen, welche Uz[1]) an ihn und seine „Doris", eine Schöpfung der Gleimschen Fantasie, richtet: — Halle, den 6. April 1743. — „Niemand als wer wie Sie, mein Werthester, Anacreons schertzhaften Geist und aufgeweckten Witz hat, darf sich erkühnen, ein ganzes Buch beynahe, in Anacreons reimlosem Sylbenmaße zu schreiben, und Ihre Doris muß weit über den gemeinen Geschmack der andern Schönen hinaus seyn, die es einem Liebhaber nicht verzeyhen würden, wenn er bey ihrem Lobe nicht mit den Reimen klingeln wollte."

Hier können wir nicht umhin, auch dem Einflusse englischer Dichter Rechnung zu tragen, deren reimlose Verse unseren Dichter-Freunden als Muster vorgeschwebt haben. „Warum wollen wir unsrer Sprache", schreibt Gleim von Uz — Berlin, den 22. November 1746 — „nicht den Vorzug verschaffen, den die englische hat, welche in der That so hart ist, als die unsrige? Miltons Paradies, Glovers Leonidas . . . Dr. Youngs Nacht-Gedanken, Thomsons Jahreszeiten, sind in Versen ohne Reimen. Shaftesbury war ein geschworener Feind des Reims, und Sie wollen ihm getreu bleiben? — "

Die Nachwelt muß freilich gestehen, daß, wenn sich Gleim in dieser formalen Richtung von seinem Vorgehen eine baldige durchgreifende Wirkung für die deutsche Poesie versprach, diese Hoffnung sich nicht ohne weiteres und nur in bescheidenem Maße verwirklicht hat. „Die herrschenden Alexandriner", sagt Körte in seiner Vorrede zur ungedruckt gebliebenen ‚Dritten Sammlung von Briefen deutscher Gelehrter aus Gleims literarischem Nachlasse'[2]) „wurden von den scheu anhinkenden wenigen Hexametern lange nicht verdrängt, auch nicht von Gleims scherzhaften Liedern, die die ersten reimlosen Lieder waren." — Auch sollte sich gar bald die Einseitigkeit einer grundsätzlichen Gegnerschaft des

[1]) Über die „erste Anregung, auch in leichteren und scherzhaften Dichtungen den Reim zu vermeiden", welche Uz nebst Gleim und Götz durch ein 1738 gedrucktes Gedicht Pyras erhielten, vgl. A. Sauer in seiner Ausgabe der „Sämtlichen poetischen Werke von J. P. Uz" (Stuttgart 1890) S. Iff. [2]) Manuskript der Gleimschen Familienstiftung zu Halberstadt, Nr. 167 in 4°. Diese Sammlung sollte keinem Geringeren als „Seiner des Herrn Geheimen Raths von Goethe Excellenz" gewidmet werden.

Reimes deutlich herausstellen, und es war eines von Lessings[1]) Verdiensten, den Wert des Reimes über allen Zweifel erhoben zu haben. Immerhin bleiben uns diese Dichtungen wertvoll wegen ihrer Anlehnung an die antiken Vorbilder, welche Gleim und seine Freunde mit mehr Fleiß und Hingebung studiert haben, als man gewöhnlich anzunehmen geneigt ist.[2]) Woher aber, fragen wir weiter, ist unserem Gleim und seinen Studiengenossen die unmittelbare Anregung zur Beschäftigung mit dem Anakreon gekommen? – Gewiß werden die hallischen Professoren A. G. Baumgarten und G. F. Meier durch ihre ästhetischen Vorlesungen das ihrige dazu getan haben. War es ja doch „der unverwelkliche Ruhm Baumgartens", die Berechtigung der Ästhetik festgestellt zu haben als der Kunst schön denken zu lehren, – gegenüber ihrer bis dahin allein beachteten Schwester, der Logik, welche Anweisung zum richtigen Denken gibt.[3]) Von Göttingen und von Leipzig aus hatten ferner J. M. Geßner und J. A. Ernesti den Sinn für das Lesen und Verstehen wie für die geschmackvolle Auslegung der alten Schriftsteller in den Kreisen der akademischen Jugend erweckt; insbesondere hatte jener durch seine Chrestomathia Graeca die philologische Beschäftigung mit der griechischen Sprache neu begründet, während diese in der vorhergehenden Periode fast nur zum Zwecke

---

[1]) G. E. Lessing, Das Neueste aus dem Reiche des Witzes. Monat April 1751. (Werke, Hempelsche Ausgabe. Achter Teil, hrsg. von Rob. Pilger, S. 47 m. Anm. und S. 201/203.) [2]) Im Gleim-Archiv befinden sich, dem handschriftlichen Katalog zufolge, die nachstehend verzeichneten Ausgaben und Übersetzungen des Anakreon: Nr. 751 (= Nr. 5837) *Ἀνακρέοντος μέλη* ab H. Stephano luce et latinitate donatae. Lutetiae 1545. – Nr. 835 (= Nr. 5832) Anacreontis Teji odaria. Parmae. – Nr. 836 (= Nr. 5833) Anacreonti trad. in versi italiani da varii. Venezia 1736. – Nr. 5964 (= Nr. 5879) Anacreontis carmina ed. a Casp. Trillero (mit deutscher und lateinischer Übersetzung) Nordhusiae 1698. – Nr. 5948 Anakreon und Sappho, Lieder der Liebe, übersetzt von Wahl. Erfurt 1783. – Nr. 6281 (= Nr. 5875). *Αἱ τοῦ Ἀνακρέοντος Ὠδαι.* Glasguae 1757 und Ausg. von 1751 (Nr. 518). – Nr. 6282 Anacreontis Teji carmina, purg. W. Baxter. London 1695. – Nr. 6290 Anacreontis Teji carmina, opera et studio J. Barnes. Cantabrigiae 1705. – Nr. 517. Anacreontis Teji carmina ex museo Flagderi. Tubingiae 1622. [3]) H. Hettner, Geschichte der deutschen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts. Zweites Buch. Das Jahrhundert Friedrichs des Großen (A. u. d. T.: Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts III, 2). 3. Aufl. Braunschweig 1879, S. 85.

des Eindringens in den Text des Neuen Testaments getrieben worden war.

Vielleicht auch führten die lateinischen Autoren unsere schönheitsdurstigen Jünglinge zu dem ionischen Sänger hin; Horazens[1])

Nec, siquid olim lusit Anacreon,
Delevit aetas: — — — — —

mag sie veranlaßt haben, den unsterblichen Dichter in seinem heimischen Idiom und in seiner ungekünstelten Schreibweise zu studieren, und Katulls Sperling hat möglicherweise ihre Neugier nach Anakreons Taube erregt. Neben diesen Anregungen sind unstreitig die am Hofe Friedrichs des Großen so sehr geschätzten französischen Poesien des 17. und 18. Jahrhunderts, die tändelnden Kleinigkeiten der Versailler Hofdichter von wesentlichem Einflusse auf unsere deutschen Anakreontiker gewesen.[2]) Führt ja doch Karl Wilhelm Ramler in einem Ende 1752 und Anfang 1753 angefertigten und in seinen Briefen aufbewahrten handschriftlichen Verzeichnisse der wichtigsten französischen Autoren auch den Marquis de la Fare und den Abbé de Chaulieu an; außerdem teilt er in einem aus dem Jahre 1763 stammenden Briefe an Gleim die scherzhafte, ganz im Geiste dieser Poesie geschriebene Convalescence par Alexandre Lainez wörtlich mit. Dazu paßt es endlich, daß Uz im Briefe vom 30. Januar 1765 dem Freunde Gleim für etliche französische Verse des Desmahis dankt, deren ungezwungene Leichtigkeit und Schönheit nur noch in

[1]) Horat. carm. IV, 9, 9. Vgl. auch Epod. XIV, 9–12: non aliter Samio dicunt arsisse Bathyllo
Anacreonta Teium,
qui persaepe cava testudine flevit amorem
non elaboratum ad pedem.

[2]) Dr. Cäsar Flaischlen (Graphische Literatur-Tafel. Die deutsche Literatur und der Einfluß fremder Literaturen auf ihren Verlauf vom Beginn einer schriftlichen Überlieferung an bis heute, in graphischer Darstellung. Stuttgart 1890) führt als fremde Faktoren, durch welche die Anakreontiker beeinflußt wurden, an: „Anakreon, Horaz, Petrarca. Schwache Spuren von Französisch und Italienisch." Dagegen ist zu sagen, daß bei Gleims Dichtung eben die anakreontische Periode streng zu trennen ist von der petrarchischen, und daß der französische Einfluß bei den von Flaischlen genannten Dichtern Gleim, Kleist, Uz, Jacobi, Ramler durchaus kein schwacher, bei J. G. Jacobi sogar ein sehr bedeutender ist.

den Dichtungen des „deutschen Anakreon“ zu finden seien. Daß der große König den geistreichen Gresset (1709—1777) besonders hoch schätzte und sich vergeblich bemühte, denselben an seinen Hof zu ziehen, und daß diese ihm bekannte Vorliebe Friedrichs ein wesentlicher Sporn für Gleim war, später in Jakobi „einen deutschen Gresset“ heranzubilden, darauf hat Ernst Martin mit Recht hingewiesen.[1]) Derselbe Forscher deckt auch die Nachahmung Gressets in den 1768 erschienenen „Briefen des Herrn J. G. Jacobi“ und den bald darauf veröffentlichten „Briefen der Herren Gleim und Jacobi“ auf. Gleims Jünger Jacobi ist also ohne Zweifel bei den Franzosen in die Schule gegangen; daran ist auch nach bestimmten eigenen Äußerungen des letzteren nicht zu zweifeln. Er betrachtet es für ein hohes Glück, es den französischen Sängern gleichzutun:[2])

„Du willst, ich soll auf Wegen gehen,
Noch deutschen Sängern nicht bekannt,
Die ungesucht Chapelle fand?
In seinen Hain soll ich mich wagen?
— — — — — — — — — —
— — — — — — — — — —
Wo den vertrauten Bachaumont,
Wo ihren Liebling Pavillon,
Die Scherze Hand in Hand umringen,
Und bey der Huldgöttin Bouillon
La Fare noch und Chaulieu singen?
O heil'ger, schauervoller Hain,
Verehrungswerthe, große Namen!
Ich, Freund, ich soll ihr Schüler sein?
Umsonst wünsch' ich sie nachzuahmen,“ . . . .

Aus eben diesem Grunde wagt sich Uz zunächst nur mit der französischen Übersetzung der Madame Dacier in der Hand an die deutsche Wiedergabe des Anakreon. „Ich habe die Ode auf den Bathyll“, schreibt er an Gleim — Halle, den 19. März 1742 — „auch übersetzt; allein in den Stellen, welche die Frau Dacier mit Sternchen ausgeflicket, ist mirs nicht gelungen.“ — Mit dieser an den Franzosen bewunderten praktischen Dichtertätigkeit, welche den

[1]) Ungedruckte Briefe von und an Johann Georg Jacobi. Mit einem Abrisse seines Lebens und seiner Dichtung, herausgegeben von Ernst Martin. Straßburg und London 1874, S. 6. [2]) An Gleim. J. G. Jacobis sämtliche Werke. Erster Band. Zürich 1825, S. 182—185.

Spuren des génie doux et agréable d'Anacréon[1]) eifrig nachging, stimmt auch die hohe Wertschätzung des griechischen Sängers überein, wie wir sie in der auf deutschen Boden verpflanzten französischen Theorie finden. Ramler gibt in seinem Batteux[2]) die Prosa-Übersetzung einiger Oden „Anakreons" und nennt dessen Gedicht „die Taube" – „ein Meisterstück der Delikatesse", welches nach dem Urteil eines französischen Ästhetikers „kein Werk eines Menschen, sondern der Musen selbst und der Gratien" sei.

Es liegt nahe, der im 17. und 18. Jahrhundert in Frankreich herrschenden Begeisterung für Anakreon ein wenig nachzuspüren. – In einem den Gedichten von Chaulieu und La Fare[3]) als Vorrede vorausgeschickten Briefe an M. D'Orville, professeur en histoire et belles lettres dans l'école illustre d'Amsterdam, spricht sich ein Ungenannter über Anakreon folgendermaßen aus: „Mais que l'indolent Anacreon se fasse entendre, et qu'il chante couronné de Roses une vie partagée entre les plaisirs de la bonne chere, de l'oisiveté, du sommeil, et cette multitude d'Amours de tous les Pays qu'il avoit à son service! Que cet aimable Vieillard nous represente les graces occupés à renouer la robe trainante, badinant avec ses cheveux gris, et preferant sa compagnie à celle de la plus brillante jeunesse; qu'un pied

Dans la barque fatale
Qui passe également les Bergers et les Rois,
Il paroisse encore occupé de l'arrangement d'une danse; . . – – –

Auch das vorzugsweise sogenannte anakreontische Versmaß[4]) wenden die Franzosen an, soweit es der Rytmus ihrer Sprache zuläßt. Als Beispiel mögen einige Verse aus des Abbé de Chaulieu Voyage de l'Amour et de l'Amitié dienen, einem Gedichte in welchem l'Amour und l'Amitié im Auftrage der Cythere zur Iris reisen. – Iris schlummert noch,[5]) –

[1]) Vgl. Uz an Gleim, à Halle, ce 5 Janvier 1743. [2]) Einleitung in die Schönen Wissenschaften. Nach dem Französischen des Herrn Batteux mit Zusätzen vermehrt von C. W. Ramler. Leipzig 1757, III, 41. [3]) Poésies de monsieur l'abbé De Chaulieu, et de monsieur le marquis De La Fare. La Haye 1731. 8°. S. XVII–XVIII. [4]) Dimeter iambicus catalecticus und Dimeter ionicus Anacreonteus (anaklomenos). Vgl. auch Hephaestionis de metris enchiridion et de poemate libellus ed. R. Westphal (Scriptores Metrici Graeci vol. I). Lipsiae 1866, S. 153. [5]) Poésies de monsieur l'abbé de Chaulieu usw. S. 137–141.

Quand tout-à-coup à sa porte,
Cette Belle entend du bruit,
Qui, dit-elle, de la sorte,
Ose entrer ici la Nuit?
C'est un Enfant miserable,
Reprit, d'un ton pitoïable,
Cet Enfant, maitre des Dieux,
Qui vient chercher en ces lieux
Un azile à sa misere,
Auprès de vos agrémens:
Je suis chargé par ma Mere
Pour vous de cent complimens;
On me bannit, on me chasse,
A peine trouvai-je place,
On me traite de cruel,
On me traite de perjure;
Et sans être criminel:
Il n'est de sorte d'injure,
Dont je ne sois accablé:
On diroit que j'ai troublé
Tout l'ordre de la Nature;
Cependant, quelle imposture!
— — — — — — — —
— — — — — — — —

Der Schluß des etwas langatmigen Gedichtes bringt eine glückliche Beendigung der Mission jener Beiden im Sinne ihrer Auftraggeberin, indem Iris spricht:

Et sans vous laisser morfondre,
Plus long-tems ici tous deux,
Si vôtre Sœur veut répondre,
De joindre la vérité,
A vôtre vivacité,
J'accepte, Amour, avec joie
Le cœur que Venus m'envoie,
Et je signe le traité.

Wir sehen, daß den französischen Autoren des 17. und des beginnenden 18. Jahrhunderts, also in der großen Zeit Ludwigs XIV., während der Regentschaft des talentvollen, aber genußsüchtigen Herzogs Philipp von Orleans und unter der Mißregierung Ludwigs XV., die Bilder und Begriffe des klassischen Altertums außerordentlich geläufig waren. Die griechischen und römischen Dichter boten jenen in den höfischen Kreisen sich bewegenden geistreichen Leuten volltönende Worte, der Eitelkeit damit zu schmeicheln, – eine unterhaltende, wenn auch nicht immer streng moralische Mythologie, die Fantasie zu ergötzen, und klassische, zur Nachahmung reizende Poesien, das eigene Genie daran zu üben. Bei dem Verfall alles sittlichen Ernstes mußten aber, wie mehrfach bemerkt ist, damals gerade die glatten alexandrinischen Dichtungen mit ihrer erkünstelten Naivität den Vorzug erhalten vor den heroischen und kernigen Schöpfungen älterer Zeit, und da die Anakreontea doch zumeist in ihrem Grundton anklingen an die feinen und kleinen Gedichte eines Theokrit, Bion und Moschos, so darf ihre damalige Beliebtheit am Ufer der Seine nicht wundernehmen. Die Lust an niedlichen Versen ward in dem Maße Modesache, daß man den unbedeutendsten Vorfall, wie den Tod eines Papageis, im Gedichte

feierte,[1]) und daß Personen aller Stände, – „vornehme Herren, feine Damen, ernsthafte Gelehrte und lebenslustige Bürgersleute“ – in kurzen Verszeilen mit ihren Freunden korrespondierten. Wie erwähnt, wurde diese Mode von den jüngeren deutschen Anakreontikern, insbesondere von J. G. Jacobi, in eifrigster Weise nachgeahmt, und zwar zur Zeit, als sie in Frankreich längst abgekommen war. Lotheissen hebt in seiner schönen Darstellung der französischen Literatur im 17. Jahrhundert hervor, daß durch einige von Boileaus Satiren die Namen mehrerer französischen Dichterlinge verewigt worden sind, welche einst Anspruch auf Nachruhm erhoben, die aber ohne jene Spottverse längst vergessen wären:

„Gilt's eines frost'gen Reimschmieds Thun zu schildern,
So strömen mir die Worte wahrhaft zu,
Ich denke an Perrin und Pelletier,
Bonnecorse, Pradon, Colletet und Titreville,
Und finde tausend statt des einen Namens.“ [2])

Sogar aus den Stürmen der französischen Revolution klingt der Name des freundlichen Sängers von Tros heraus: das Mitglied des Wohlfahrts-Ausschusses Bertrand Barère de Vieuzac erhielt wegen seiner wohllautenden Beredsamkeit den Beinamen: „Anakreon der Guillotine.“

Wir müssen gestehen, daß damals das Selbstbewußtsein der noch an den Nachwehen des Dreißigjährigen Krieges leidenden deutschen Nation ein so geringes war, daß unsere Denker und Dichter den Geist des Altertums nicht unmittelbar aus den alten Klassikern schöpften, sondern sich an diesem nur durch Vermittlung unserer Nachbarn jenseits des Rheins, welche ihn, wie wir sahen, gewissermaßen präpariert und auf Flaschen gezogen hatten, zu erquicken wagten. Eine entscheidende Änderung in den Anschauungen unserer Schriftsteller brachten erst Lessings Geistestaten hervor; aber bereits saß Friedrich der Einzige auf dem Trone, in dessen ersten Regierungsjahren schon der äußere Druck, welcher auf dem ganzen deutschen Lande lag, zu weichen begann. Darum will selbst ein

[1]) Vgl. Ferdinand Lotheissen, Geschichte der Französischen Literatur im XVII. Jahrhundert. Wien 1883, III, 80–81. [2]) „Noch verächtlicher spricht er von Neuf-Germain und La Serre, deren Werke bei dem Käsekrämer enden.“ Lotheissen a. a. O.

Jacobi nicht als unbedingter Nachahmer der französischen Poeten, auf keinen Fall als Franzose gelten, – er, von dem Uz in einem Briefe[1]) an Gleim gesagt hatte: „Herr Jacobi kann unser Gresset, und, was bey mir noch mehr ist, unser Chaulieu werden." Er betont, daß der echt-deutsche Hagedorn den Franzosen vieles verdanke. „Ich," fährt er fort, „habe sie weniger nachgeahmt, als er; habe, wie es jeder Deutsche soll, von Kind auf die Dichter meiner Nation gelesen, als Jüngling sie studirt und nach ihnen mich gebildet. Wie sehr sich in meinen Gedichten der vaterländische Genius verräth, dieses kann wohl niemand glaubhafter bezeugen, als der französische Übersetzer einiger Stücke von mir, der eben wegen der Schwierigkeit, mehreren – wenn ich mich so ausdrücken darf – ihre Deutschheit zu benehmen, sich auf diese wenigen einschränken mußte."

Man hat die Halberstädter Dichterschule auch die Preußische genannt. Mit vollem Rechte. Denn der Patriot Gleim war ihr Mittelpunkt, und auch seine „scherzhaften Lieder" waren eine vaterländische Tat. Sie zeigten, daß ein deutscher Dichter auch etwas, das bei Gebildeten Gefallen erweckte, zu schaffen vermöge, und sie erregten zunächst mit Glück den Nachahmungstrieb in anderen. Die „Bremer Beiträge" enthalten gleich in ihren ersten Bänden[2]) eine Menge vortrefflich gelungener Poesien, welche ganz im Tone der „scherzhaften Lieder" Gleims gedichtet sind.

Drei Richtungen lassen sich deutlich in Gleims anakreontischen Bemühungen — nicht, wie Erich Schmidt sagt,[3]) in Gleims scherzhaften Liedern – unterscheiden. Zuerst ist es eine reine Übersetzer-Tätigkeit, in welcher „der deutsche Anakreon" anfangs mit Rudnick, Götz und Uz wetteiferte; später aber, nach Rudnicks frühem Tode und der räumlichen Entfernung von Götz, zu der auch eine gewisse innere Entfremdung diesem gegenüber kam, war

[1]) Anspach, den 4. Januar 1768, nach einer von Körte gemachten und beglaubigten Abschrift. „Das Original", heißt es dort, „hat Goethe." – Vgl. auch J. G. Jacobis Sämmtliche Werke. Erster Band. Zürich 1825. Vorrede der zweyten Abtheilung. S. 179. [2]) Vgl. Neue Beiträge zum Vergnügen des Verstandes und Witzes. Bremen 1744 ff., Bd. I (2. Aufl.), S. 110–111: Die unweise Frage. S. 202–204: Amymone. S. 205–207: Kunst, gelehrt zu werden. S. 403: Der Freund. S. 404–405: Die Eigenschaften einer Liebsten. II, 174–176: Die Erfindung, – und anderes mehr. [3]) Erich Schmidt, Lessing. Berlin 1884, I, 84.

der wackere Uz bei dieser Tätigkeit sein hauptsächlichster Vertrauter, ja noch mehr, sein Meister, dessen Begabung und Formentalent er stets hoch hielt, und dem er gern seine poetischen Kleinigkeiten und Verdeutschungen zur Kritik unterbreitete, wogegen Uz nicht anstand, ihm die eigenen Übersetzungen und in ausführlicher Weise seine Gedanken über die Mittel und Wege mitzuteilen, durch welche unsere Poesie auf einen höheren Standpunkt gelangen könnte.[1]) Anfangs war Ramler ebenfalls Gleims Ratgeber;[2]) aber er feilte zu langsam, er tadelte zu häufig und verbesserte zu viel, wogegen Gleim von sich selbst gestand, daß er zu wenig Sorgfalt auf die Durcharbeitung seiner flüchtig hingeworfenen Geistes-Erzeugnisse verwendete. Uz hielt hierin gerade die rechte Mitte, und darum schätzte ihn sein Halberstädter Studienfreund nicht minder als wegen seines trefflichen Charakters.

Einen Zweifel, der darüber entstanden war, ob die alten Dichter in Poesie oder in Prosa zu übersetzen seien, löste Ramler[3]) dahingehend, daß derjenige, welcher den fremden Poeten prosaisch übersetze, nur die Absicht an den Tag lege, seinen Landsleuten jenen anzupreisen, während der Übersetzer bei einer poetischen Übertragung sich selbst ebensowohl, wie jenen empfehlen wolle. –

Da ihm nun der Umfang der überlieferten anakreontischen Poesie nicht allzu bedeutend erschienen war, so hatte Gleim sich schon früher an eine poetische Übertragung derselben gewagt. Eine Probe dieser leichten, rytmischen Übersetzungen Gleims finden wir im „Gefangenen Amor“ (Nr. 19, Rose), welchen Ramler, dem die Umdichtung sehr gefallen, in einem Briefe an Gleim – Berlin, den 20. Mart. 1755 – unter Anwendung des Bacchiacus aus dem Kopfe niederschreibt:

„Die Musen erhaschten In Ketten von Blumen
Den schlauen Cupido Und gaben dem Gotte
Und legten den Knaben Die Schönheit zur Wache.

[1]) Hier sei nur auf die wertvollen Auseinandersetzungen hingewiesen, welche Uzens „Frühlingsode“ in dem Briefwechsel zwischen Uz und Gleim hervorrief. [2]) Auch Ramler beschäftigte sich mit dem Anakreon; in einem Briefe an Gleim – Berlin, den 4. August 1765 – übersandte er diesem die prosaische Übersetzung dreier Oden jenes Dichters. 1801 erschienen bey John Dan. Sandey in Berlin (in deutscher Übersetzung) „Anakreons auserlesene Oden und die zwey noch übrigen Oden der Sappho“ mit Anmerkungen von Karl Wilhelm Ramler. [3]) An Gleim. Berlin, den 3. u. 4. October 1754.

Da kam Cytherea
Den Sohn zu befreyen
Und brachte Geschenke.
Was half es? Cupido
War gern bey den Musen.
Er wollte nicht los seyn."

Erscheint uns hierbei das Abweichen vom Original-Versmaße und eine gewisse freie Umgestaltung des Schlusses als willkürlich, so haben wir dafür ein Gedichtchen erhalten, welches den Eindruck eigener Erfindung macht.

Dieselbe Spielart Gleimscher Übersetzungskunst bietet uns die Verdeutschung der 23. Ode des Anakreon (36 [34] Rose). Der deutsche Dichter weicht auch dort vom ursprünglichen Metrum ab, und zwar gleichfalls zugunsten dieser jambisch-trochäischen Takte (Bacchiaci), welche in formaler Beziehung wohl mit Goetheschen Versen aus der Hexenküche des Faust verglichen werden können. Die Übersetzung findet sich im Anhang eines Gleimschen Briefes an Uz, Berlin, den 6. August 1747, und fängt folgendermaßen an:

„Verlängerten Thaler
Das Leben der Menschen
So wolt ich sie suchen
So wolt ich sie sparen
Den Tod zu bestechen
Und weiter zu weisen.
Doch da er für Thaler
Kein Leben verkaufet,
So laß ich sie fliegen" usw.

Auf diese Übersetzung paßt das Urteil, welches Götz über eine Probe Gleimscher Übersetzungskunst fällt, (Götz an Gleim,[1]) Forbach, d. 12. Junij 1747): „Sie haben sich vorgenommen, den Anacreon so reden zu lassen, wie er reden würde, wenn er in Berlin lebte."

Dagegen lehnt sich die Übersetzung anderer Oden auch metrisch an das Original an, wie die des 15. (14.) [R.] Gedichtes:[2])

„Woher, du liebe Taube,
Woher kommst du geflogen?" usw.

Es lohnt sich wohl, hiermit die einfache und vornehme Übersetzung, welche Herder[3]) von dieser Ode geliefert hat, zu vergleichen.

In einem Briefe an Gleim nennt Uz des Freundes Art zu übersetzen mehr eine Periphrasis und sagt von ihr, sie habe Zusätze,

[1]) Briefe von und an Johann Nikolaus Götz, herausgeg. von Dr. C. Schüddekopf. Wolfenbüttel 1893, S. 22. [2]) Die Übersetzung steht im Anhange zum Briefe Gleims an Uz — Berlin, den 6. August 1747. [3]) Siehe Herders Sämmtliche Werke, herausgegeben von B. Suphan. I, 333—334, und XXVI, 172, auch unter dem Titel: Herders Poetische Werke, herausgegeben von C. Redlich. Berlin 1882, II, 172.

die sehr artig seien, die aber der Einfalt des alten Griechen, welcher sich sehr kurz und ohne alle überflüssigen Worte ausdrücke, nicht gemäß erschienen.[1])

Das zweite Stadium von Gleims anakreontischer Dichtung, welches aber mit dem ersten zeitlich ungefähr übereinstimmt, vertreten die „scherzhaften Lieder", eigene Schöpfungen im Geiste und im Versmaße des Teiers. Die Entstehung dieser Lieder ist eng mit dem Namen Chr. E. von Kleists verbunden. Las ihm ja Gleim seine ersten Versuche dieser Art vor,[2]) und wenn auch der von unserem Dichter in Umlauf gesetzte Mythus,[3]) es habe eine bei der Vorlesung seines Liedes „An den Tod" entstandene Heiterkeit durch die Herbeiführung eines unfreiwilligen, aber wohltätigen Aderlasses dem schwerverwundeten Kleist das Leben gerettet, sehr mit Vorsicht aufzunehmen ist, so läßt sich doch nicht bestreiten, daß Kleists Freude an jenen Schöpfungen der leichtgeschürzten Muse Gleims diesen zu weiteren Versuchen auf der betretenen Bahn ermutigt hat. „Unserm seeligen Freunde", schreibt Gleim an Ramler, — Halberstadt, den 12. Februar 1764 — „gefielen die ersten Versuche so wohl, daß er mich beständig ermunterte mehr zu machen."

Was aber bezweckten diese Lieder? — Gleim sagt es in eben demselben Briefe, daß er nämlich den jungen Leuten ein Beispiel geben wollte, mit Anakreons Einfalt von etwas mehr zu singen als von Wein und Liebe. — In der Tat hat Gleim die Manier des Griechen auch auf sinnige, ernsthafte, ja zum Teil religiöse Stoffe angewendet. —

Zur Drucklegung der „Scherzhaften Lieder" wurde Gleim durch den Übersetzer von Vergils „Äneas", Jakob Immanuel Pyra, veranlaßt, welcher eine große Freude an den ihm von Gleim gewiesenen Proben der Uzischen Übersetzung „Anacreons" an den Tag gelegt hatte.[4])

[1]) Henriette Feuerbach, Uz und Cronegk. Leipzig 1866, S. 34. [2]) Gleim an Götz. Halberstadt, den 6. Februar 1764 und Götz an Gleim, Winterburg, den 25. März 1764, bei Schüddekopf, Briefe von und an Götz, S. 64 und 70. [3]) W. Körte, J. W. L. Gleims Leben. Aus seinen Briefen und Schriften. Halberstadt 1811, S. 23. [4]) Gleim an Uz, Potsdam, den 29. März 1744 (Brief 17). Auch im folgenden Briefe an Uz, dessen Datum an dem lückenhaften Rande nicht mehr vorhanden ist, wiederholt Gleim seine Behauptung: „Pyra ist der, welcher mich zum Druck der scherzhaften Lieder am meisten angespornt."

Die dritte Gestaltungsform, welche sich Gleims Begeisterung für Anakreon erwählte, war freie Nachdichtung anakreontischer Lieder, häufig verbunden mit Anspielungen auf die Gegenwart und unter teilweiser Anwendung des wieder zu Ehren gekommenen Endreims. Schon hieraus könnten wir schließen, daß diese Art von Versuchen erst einer späteren Zeit angehört. – In der Tat bezeugt Körte,[1]) daß der „preußische Grenadier" seine „Lieder nach dem Anakreon" zu der Zeit sang, als der Hubertusburger Friede geschlossen wurde. Nach Gleims eigenem Ausdruck sollten diese Lieder „die niedlichsten Bilder, die feinsten Empfindungen der Griechen deutschem Gefühl jetziger Zeit sichtbar machen und zu fühlen geben", ohne doch Übersetzungen zu sein.[2]) Hier sei zunächst ein kleines aus dem Jahre 1763 stammendes Gedicht „Amor"[3]) als Beispiel angeführt:

„Amor ist mein Lied.
Schön ist er bekränzt.
Seine Miene lacht.
Seine Wange glänzt.
Seht, wie stolz er da!
Seinen Bogen trägt.
Ganz gewiß hat er
Einen Held erlegt.
Welch ein großes Herz
Schwebt in seiner Hand?
Ist es Friederich
Oder Ferdinand?"

Ein ausführliches Beispiel für diese Manier bietet uns das am nämlichen Orte überlieferte „Gespräch mit einer Taube", dessen oben schon erwähnte Vorlage zu den damals am meisten geschätzten Stücken der anakreontischen Poesie gehört.

Gespräch mit einer Taube.

Der Dichter:

Woher, mein liebes Täubchen
Woher des Landes? sprich!
Wohin wirst du verschicket?
Und wer verschicket dich?

Da, wo du fliegst, verbreitet
Sich balsamsüßer Duft!
Mit köstlichen Gerüchen
Erfüllest du die Luft!

Die Taube:

Der Dichter Uz, du kennest
Den weisen Mann ja wohl,
Erzogen für die Musen,
Von Amor und Apoll;

Von dem man sagt, er singe
Mit Liebe Wein und Scherz,
Die Weisheit und die Tugend
Den Menschen in das Herz;

[1]) Körte, Gleims Leben S. 122. Vgl. auch Gleim an Uz, Halberstadt, den 6. Februar 1764, bei Schüddekopf, Briefe, S. 64–65. [2]) Vgl. dazu das lobende Urteil, welches Götz fällt, [Wintherburg, den 20ten October 1766] bei Schüddekopf, Briefe, S. 89–91. [3]) Anhang zum Briefe Gleims an Uz, Halberstadt, den 9. August 1763.

Der sendet mich mit Briefen
An seinen Freund Mirtill,
Den der berühmte Dichter
Gern bei sich sehen will!

Berühmt, ich hör es immer,
Ist er in aller Welt,
Und singt doch nur die Götter
Der Freuden, keinen Held!

Für eines seiner Liedchen
Gab ihm Cythere mich,
Gewiß die andern Tauben
Cytherens grämten sich!

Sie saßen neben Amor,
Cytheren auf dem Schooß,
Beklagten mich, und baten
Mich von dem Dichter loß!

Er wolte mich nicht missen
Er nahm mich mit, ich bin
Seit dem in seinem Hause
Die Briefbestellerin!

Er sagte jüngst: er gäbe
Mir seine Freyheit gern!
Ich nähme sie geschwinde
Von jedem andern Herrn!

Man ist bey solchen Weisen
In keiner Sclaverey!
Wie könt ichs besser haben?
Ich bin so gut wie frey!

Ich sitz auf seinem Teller
Er trinkt, und schenkt mir ein,
Ich esse seine Speisen,
Ich trinke seinen Wein.

Oft tauschen wir die Gläser,
Und trinken bey dem Tausch,
Er liebt mit mir zu scherzen,
Und einen kleinen Rausch!

Dann tanz ich und bin frölich
Nichts ist mir unerlaubt,
Ich breite meine Flügel
Dem Dichter übers Haupt!

Durch ihren Schatten dringet
Kein scharfer Sonnenstrahl!
Ich fächle mich, und trinke
Gekühlet noch einmahl!

Er übet sich im Singen,
Er singt von Lieb und Wein,
Ich sitz auf seiner Leyer
Und horchend schlaf ich ein!

Du denkest: Eine Krähe
Schwatzt nicht so viel! Ich bin
Von meinem lieben Dichter
Nur solche Schwätzerin!

Diese Nachblüte der anakreontischen Dichtung bei Gleim trägt nicht mehr den Duft der Unmittelbarkeit; die Poesie ist zu breit und zu geschwätzig. Ähnliches scheint der Dichter selbst gefühlt zu haben; denn mit einer gewissen Unsicherheit fragt er bei Übersendung seiner Proben – in einem Briefe aus Halberstadt, den 9. August 1763 – den Anspacher Liederfreund um sein Urteil: „Sie wissen, daß ich viele Versuche gemacht habe, den Anacreon zu übersetzen. Niemahls war ich damit zufrieden, ich sah immer, wie weit mich mein Uz hinter sich zurück ließ. Nach Magdeburg reiste ich das Friedensfest daselbst zu feyern; ich hatte einen kleinen Glasgowschen Anacreon in die Tasche gesteckt. Auf einmahl bekam ich den Einfall, seine Lieder nicht zu übersetzen, sondern

nachzuahmen. Viele konnte ich auf unsere Zeiten einrichten. Sehen Sie hier ein Paar solche Versuche. In 14 Tagen sang ich beynahe den ganzen Anacreon in solchen Liedern nach. Sie müssen, sobald es nur immer seyn kann, mir sagen, ob ich mit solchen Nachahmungen bey der critischen Welt bestehen kan."

Nach alledem ist es unbestreitbar, daß die einst so sehr gefeierten „Scherzhaften Lieder" den Höhepunkt in Gleims anakreontischer Dichtung bilden. — Der Verfasser der beiden ersten Sammlungen, auf welche es uns hier hauptsächlich ankommt, war ursprünglich unbekannt. „Man hat sonst auf einen gewissen Herrn Dreyer, einen Niedersachsen, gerathen, daß dieser Verfasser jener naturreichen Liederchen wäre", schreibt Bodmer an Pyra.[1]) Selbst Gleims Freund J. N. Götz[2]) weiß im Jahre 1746 nicht genau, ob er dieselben dem Halberstädter Dichter, „der wenigstens Antheil davon habe", oder dem durch seine zügellose Einbildungskraft bekannt gewordenen Johann Christoph Rost zuschreiben soll, jenem Autor, welchen Lessing[3]) in einem Atem mit Gleim nennt:

„Mägdchen, die nicht Gleimen kennen
Rosten nicht vortrefflich nennen . . .
Mag ich L** nicht gefallen."

Allerdings wird es uns schwer, uns in die naive Stimmung jener Periode zurückzuversetzen, in welcher diese Lieder angestimmt und mit größtem Eifer nachgebildet wurden. „Was ursprünglich ein unbefangener Ausdruck studentischer Lustigkeit war," sagt W. Scherer,[4]) „führte zur zartesten Ausbildung der Grazie, zur weichlichsten Rücksicht auf den Geschmack der Damen und zum Wetteifer mit den anmuthigsten Erfindungen der alexandrinischen Zeit." —

Diese kleinen Gedichte, — die griechischen, als „anakreontisch" überlieferten, wie ihre deutschen Nachahmungen, waren der wichtigste Stoff für Gespräche und Briefe, und die in denselben

[1]) Briefe der Schweizer usw., herausgegeben von W. Körte. Zürich 1804, S. 3. [2]) In einer Anmerkung zu seinem Gedichte „Die Lieder-Dichter Deutschlands." Anhang zu: „Die Oden Anakreons in reimlosen Versen." Frankfurt und Leipzig 1746, S. 71—72, Str. 5 ff. [3]) Gotthold Ephraim Lessings Sämtliche Schriften. Herausgegeben von Karl Lachmann. Dritte, aufs neue durchgesehene und vermehrte Auflage, besorgt durch Franz Muncker. Erster Band. Stuttgart 1886, S. 105, Z. 11—12. [4]) Wilhelm Scherer, Geschichte der deutschen Literatur. 3. Aufl. Berlin 1885, S. 419—420.

herrschende „anakreontische" Stimmung wurde „schöngeistige Mode, wie in den Tagen Byrons und Heines der erlogene Weltschmerz".[1]) Mancher Schwärmer las nichts weiter als „teische" Dichtungen und vertiefte sich mit solcher Begeisterung in ihre Ausdrucksweise und Gedanken, daß seine alltäglichsten Äußerungen solche wiederspiegeln. Wir brauchen, um dies zu erkennen, nur in Gleims „Freundschaftliche Briefe"[2]) zu blicken. Da ist an einer Stelle die Rede von schlimmem Wetter: „Es regnet stärker als in der Nacht, in welcher Cupido mit schlaffem Bogen und nassen Lokken beim Anakreon Herberge suchte."[3]) — An einer zweiten Stelle wird der Tod eines Freundes befürchtet, über dessen Verlust voraussichtlich viele Tränen fließen werden. Von diesen heißt es: „Ich will sie in einen Tränenkrug sammeln, wie die Silfen die Tränen der Doris in Amors Kußgefässe sammelten."[4]) Ein anderer ist verliebt und — macht scherzhafte Lieder. „Das eine ist bei Anlaß eines Ungewitters gemacht. Fillis, so nennt er sein Mädchen, erschrikt vor Donner und Blitz. Sie wird blaß, sie zittert, sie betet, und Herr . . . bittet mit ihr in einer anakreontischen Ode um einen hellen Himmel. Die Wolken fliehen, und Fillis küßt." — Wieder ein andermal hat der Briefschreiber Lust, den Mai auf dem Lande zu verbringen, und fängt deshalb zu dichten an:

„Im Garten, auf dem Hügel,
Im Thal, im kleinen Haine,
Und auf der bunten Wiese,
Und an dem Schmerlenbache
Soll uns der Frühling sehen" usw.

Wenn die Wirkung dieser Gleimschen kleinen Lieder auf Leser, welche in erster Reihe natürlich empfanden, eine so durchschlagende war, so läßt sich erwarten, daß auch die bedächtig prüfende Kritik der zeitgenössischen Fachmänner jenen Poesien von vornherein ein gewisses Wohlwollen entgegengebracht haben wird.

---

[1]) H. Hettner, Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert. II. Buch: Das Zeitalter Friedrichs des Großen (A. u. d. T.: Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts III, 2). 3. Aufl. Braunschweig 1879, S. 106. [2]) Berlin 1746, S. 79, 30, 49 und 136. [3]) Vgl. Anacreontis . . . *συμποσιακὰ ἡμιάμβια* ed. Rose Nr. 33 (31). [4]) Anspielung auf eine Stelle in Gleims Gedicht „Der Vermittler." Indessen tadelt E. v. Kleist gerade diese Stelle. Vgl. Sauers Kleist II, 445.

Dem war in der Tat so. Um zunächst eine anerkennende Stimme anzuführen, wollen wir K. W. Ramlers Urteil aus der ersten Auflage seines Batteux[1]) hierhersetzen, welches sich aus später zu erörternden Gründen in dieser unumwunden lobenden Form in den folgenden Auflagen nicht wiederholt findet: „Fast in jedem dieser kleinen Lieder herrscht eine Naivetät, die schwerer zu erreichen ist, als Stärke und Kühnheit. Man muß dazu gebohren seyn, sie zu besitzen, und auch dazu gebohren seyn, sie zu empfinden." –

Welche Hochachtung S. G. Lange in Laublingen vor Gleim hegte, zeigt er in einer an diesen gerichteten horazischen Ode,[2]) in der er zunächst den Schatten des früh verstorbenen gemeinsamen Freundes Pyra auftreten läßt und dann fortfährt:

„Der Schatten wich, und ich sah Theocriten,
Und einen Alten mit gesalbtem Barte,
Die führten singend einen in der Mitten,
Und nennten ihn Gleim.

Schnell rührte mich des Frühlings erste Wärme,
Ich roch den Duft und sah die bunten Blumen,
Schnell hört ich Philomelen, und das Murmeln
Des rauschenden Bachs."

Am meisten jedoch zum ästhetischen Urteil über Gleims „Scherzhafte Lieder" war der Mann berufen, welcher unter den Dichtern und Denkern des 18. Jahrhunderts weitaus am tiefsten den Geist des Altertums erfaßt hatte, — Herder. Er hat in einer besonderen Abhandlung der Nachahmung der griechischen Literatur in Deutschland[3]) seine Aufmerksamkeit zugewendet, und wie sehr er sie schätzte, diese Griechen, „deren dichterischer Grundriß von der Göttin Evnomia gezeichnet, und von ihrer Tochter, der himmlischen Gratie, ausgemalet worden: deren Bilder sich in den Glanz der Morgenröthe hüllen: deren Mund Melodie spricht, und deren stolzes Ohr Lieder siehet" – das geht fast aus jeder Zeile der feinsinnigen Kritik hervor.

[1]) Einleitung in die Schönen Wissenschaften usw. III, 70. [2]) Samuel Gotthold Lange, Horatzische Oden, Halle 1747, S. 57: „An Hr. Gleim". [3]) Herders Sämmtliche Werke. Herausgegeben von Bernhard Suphan. Erster Band. Berlin 1877, S. 241–356. Über die neuere deutsche Litteratur. Zwote Sammlung von Fragmenten. Eine Beilage zu den Briefen, die neueste Litteratur betreffend. 1767, S. 285 ff. Von der Griechischen Litteratur in Deutschland.

Indem Herder zu seinem Thema übergeht, stellt er eine Anzahl Parallelen von deutschen und griechischen Dichtern auf, deren kleinste und feinste Ähnlichkeiten und Verschiedenheiten er aufzuspüren weiß. Zunächst zieht er Homer und Klopstock – letzteren an Stelle des früher dazu in Aussicht genommenen Bodmer –, sowie Pindar und den „Dithyrambensänger", d. h. sich selbst, vor seinen Richterstuhl. Beide Vergleichungen sind ihm, nach seinem eigenen Ausdrucke, mißlungen, und nun fühlt Herder sich vom „Tejischen Sänger", der „milder und herablassender" ist, dazu ermutigt, ihn selbst mit unserem Anakreon, „dem lieblichen Gleim", zu vergleichen, und zwar werden von den Gleimschen Poesien nur die zwei ersten Sammlungen und die „Sieben kleinen Gedichte nach Anakreons Manier"[1]) dieser Parallele zugrunde gelegt.

Mit scharfen Umrissen wird zunächst die Kunst des alten Dichters umschrieben: „Anakreons Bilderchen nähern sich meistens einem kleinen Ideal von Schönheit und Liebe; und wenn sie dies nicht erreichen w o l l e n, so sieht man ein feines Porträt, nach dem schönen Eigensinn eines Vorfalles, oder Gegenstandes gebildet: ein allerliebstes Griechisches Liedchen, das die Gelegenheit charakterisiert, die es gebar."[2])

W i e   v e r h a l t e n   s i c h   d i e s e m   V o r b i l d e   g e g e n ü b e r   d i e   d e u t s c h e n   N a c h a h m e r, deren es im Jahre 1767 schon eine große Menge gab, – w i e   f e r n e r   d i e   f r a n z ö s i s c h e n   A n a k r e o n t i k e r, u n d   w i e   e n d l i c h   G l e i m? – Das sind die Kernpunkte der folgenden Auslassungen Herders.

„Unsere gemeinen Anakreontisten sind Fledermäuse, die in der mittlern Region bleiben, das Ideal nicht erreichen, und bei Andeutung des Vorfalls niedrig werden. Aber Gleim ist hier der Vergleichung werth: er verschönert mehr, als die Französischen Anakreontisten, weil er die Reize der Natur blos zu erheben sucht; nur steht er dem Tejer nach." – – – – – – – – – – –
– –

Nunmehr dringt die Untersuchung zu den wesentlichsten Unterschieden der beiden Künstler vor.

[1]) Sieben kleine Gedichte. Nach Anacreons Manier. Berlin 1764. Vgl. auch das von Joh. Nik. Götz über sie gefällte Urteil. [An Gleim, Wintherburg, den 25. März 1764], bei Schüddekopf, Briefe, S. 70. [2]) Herder a. a. O., S. 330–331.

„Im Alten", sagt der Beurteiler, „ist mehr Einfalt: Einfalt, die sein Ganzes gebildet hat, und die ich an Teilen nicht bemerken darf. Im Neuen herrscht sie mehr im Detail, und im Ganzen ist oft statt der schönen Einfalt Kunst bemerkbar. Man vergleiche Anakreons Taube und Gleims Möpschen, Gleims Maler und Anakreons Maler, Anakreons Chrysos und Gleims Sünde" ..... „Der Alte kennet sich gleichsam minder, der Neuere läßt uns sein Schönes durch Vorbereitungen und Folgerungen empfinden, und schließt oft ein Lied voll griechischer Einfalt, mit einem Französischwizzigen Einfall, der ein Opfer für unsern wizzigen Geschmack ist." .....

Bei allem Lobe für unsern Landsmann ist der Kritiker doch nicht blind gegen seine Fehler; aber wie milde wird die sich bisweilen merkbar machende Geschwätzigkeit Gleims mehr entschuldigt als getadelt! Er spricht von des Dichters „Reichthum an Worten und Wendungen, die die Oberfläche verschönern: dem Erläuternden, das dem Leser gleichsam helfen will, darüber er oft die Kürze verliert und aus dem Contour weichet".

Das größte Lob hat Herder bis zuletzt verspart: „So wie Anakreon für einen Griechen durch seine kleine Umstände Neuheit genug hatte: so unterscheidet sich der unsrige am meisten durch einen gewissen geistigen Reiz, den er vor dem Griechen seinen Liedern ertheilet." Um diesen „geistigen" Reiz zu verdeutlichen, möge nachstehend eines der „Sieben kleinen Gedichte nach Anakreons Manier" folgen:

An die Prinzessin . . .[1])

„Prinzessin, die du weiser,
Als Socrates und Solon,
Dich selbst erkennst und sagest:
Was bin ich in den Wirbeln
Der Sonne? Was im Raume
Der Erden und der Himmel?
Hör an, was eine Muse
Mir sang, es dir zu singen!
Sie sang: Ein Tropfe Wasser,
Fiel hoch aus einer Wolke,
Tief in das Meer, und sahe
Neptunus Reich, und sagte:
Was bin ich im Getümmel
Der großen Wasserwogen?
Ein Nichts bin ich, ein Tropfe!
Schnell schwimmet eine Muschel
Zu dem bescheidnen Tropfen
Und thut sich auf, und schlinget
Ihn ein, und schließt sich wieder!
Da wird er in der Muschel
Zur allerschönsten Perle,
Wird aufgefischt, und pranget
Nun in der großen Crone
Des persischen Monarchen!" –

[1]) Sieben kleine Gedichte usw. S. 3–5.

Das Wohlgefallen an den anakreontischen Dichtungen und der in diesen angeschlagenen Tonart, welches bei Herder eine gründliche und gelehrte Besprechung hervorrief, äußert sich bei anderen Zeitgenossen, wenn es die Gelegenheit so mit sich bringt, geradezu in launiger Weise.

Gar ergötzlich ist eine Auseinandersetzung Ramlers in einem Briefe an Gleim — Berlin, den 12. May 1748 —, in welchem dieser einen mit Sulzer und Hempel nach den „königlichen Schönhausen" unternommenen Spaziergang schildert. Er kommt auf die „Tauben mit glänzenden Augen und wandelbarem Nacken" zu sprechen, welche sich im Schloßhofe umhertummelten. „Eine unter ihnen war weiß, wie Schnee, . . . und so zahm, als Mahomets heilige Taube. Nein, Mahomet war ein Evangelist mit Schwerdt und Bogen, der verdient solch reines, schmeichelhaftes Täubchen nicht, also soll sie Venus in ihr Gespann haben, oder Anakreon. Ja, ja, Anakreon hat diese Taube, oder doch ihre Großmutter gehabt. Sie war es, die mit ihren Flügeln seine vergnügte Stirn bedeckte, auf seyner Leyer schlief, und aus seinem Becher trank."

Klopstock, der sich später in einen gewissen Gegensatz zu dieser heiteren Weltanschauung stellte und den Gleim schon damals „ein bisgen gesetzter" nennt „als wir kleinen Poeten Amors",[1]) erbat sich brieflich[2]) unterm 22. Juni 1750 von den Damen und Demoisellen in Magdeburg durch Gleims Vermittelung einen „anakreontischen" Kuß, den er durch eine Handzeichnung — ein von Strahlen umgebenes Lippenpaar (?) — verdeutlichte. — Auf eine merkwürdige Nacht aus dem Jahre 1750, welche Klopstock, Schmidt und Gleim der Musenbegeisterung widmeten, und die Körte in Gleims Leben erzählt, macht D. F. Strauß ganz besonders aufmerksam:[3])

„Im Gartenzimmer des Weinschenken saßen sie bei altem Rheinwein, während im Garten die Rosen in voller Blüthe standen. Sich davon Kränze zu winden, war diesmal dem deutschen Anakreon nicht genug: im Einverständniß mit dem Wirthe wurde vielmehr alles, was von Rosen im Garten

[1]) Gleim an Ramler. Halberstadt, den 31. May 1750. Vgl. Wilhelm in der Vierteljahrschrift für Literaturgeschichte (Weimar 1891), IV, 48.
[2]) Klamer Schmidt, Klopstock und seine Freunde. Halberstadt 1810, S. 16.
[3]) Körte, Gleims Leben S. 57–59. — David Friedrich Strauß, Kleine Schriften N. F. Berlin 1866. Klopstocks Jugendgeschichte I, 140–141. — Hettner a. a. O., S. 105.

zu finden war, gepflückt, und Boden und Tisch damit bestreut, so daß die Flasche nur noch halb, die Gläser kaum noch daraus hervorragten. So unter Gesang und frohem Gespräch verstrich die Nacht; das Wachslicht brannte noch auf dem Tisch, und die Trinker hatten die zweite Flasche noch nicht geleert, als schon die Morgensonne in die Fenster blickte. Jetzt brachen die Freunde auf, Klopstock mit der Kerze in der Hand, die er unterwegs ausblies." –

Die anakreontische Begeisterung ergriff auch die Damen. Eine niedliche Brünette hatte Lust, Anakreons Oden nach bestimmten Melodien zu singen. „Das 28. Lied," äußerte sie, „möchte ich wohl nach der Menuet du Prince royal singen können." [1])

Der laute Beifall, welchen die kleinen Dichtungen Gleims bei ihrem ersten Hervortreten ernteten, war anfangs durch keinen Mißton getrübt. Wenigstens sagt die „Doris" des Dichters, die übrigens nur ein Geschöpf der Gleimschen Fantasie war, in ihrer Vorrede zum zweiten Teile der „Scherzhaften Lieder", [2]) daß sie ihren Geliebten wider keine verdrießlichen Geister zu verteidigen brauche, da seine bisher veröffentlichten Lieder nur freundlichen Kunstrichtern und fröhlichen Lesern in die Hände gefallen wären. In dieser Hinsicht sei Frau von Sévigné nicht so glücklich gewesen, die sich in ihrem Briefe an den Grafen von Bussy schwer über die traurigen Feinde der scherzhaften Dichter Frankreichs, des Benserade und des Fontaine, zu beklagen gehabt hätte.

Indessen hatte „Doris" zu früh triumphiert. Es entstand gar bald eine starke Gegenströmung gegen den „heidnischen" Kultus der Lebensfreude, welchen man in diesen Poesien zu erblicken glaubte, und welcher so wenig mit der kirchlichen Sittenlehre übereinzustimmen schien.

Zunächst ereiferten sich gegen Gleim wohl etliche Leute, welche durch ihr kriegerisches, anscheinend für die altväterliche Zucht und Sitte eintretendes Gebaren sich einen Namen machen wollten. „Man hat mich zu einem Atheisten, zu einem liederlichen Menschen, zu einem Narren (im Neologischen Wörterbuche), [3]) zu einem armen

[1]) Aus einem Briefe Gleims an Uz (Brief Nr. 7), ohne Datum, wahrscheinlich aus dem Jahre 1742. [2]) Versuch in Scherzhaften Liedern. Zweyter Theil. Berlin 1745, S. IV (Anm.). [3]) Gemeint ist Christian Otto Freiherrn von Schönaichs 1754 zu Berlin erschienene, gegen Klopstock gerichtete satirische Schrift: „Die ganze Aesthetik in einer Nuß, oder Neologisches Wörterbuch, als ein sicherer Kunstgriff, in vier und zwanzig Stunden ein geistvoller Dichter und Redner zu werden, und sich über alle schale und hirnlose

Teufel gemacht, der in seinem Leben kein Glaß Wein getrunken, und doch Lieder vom Wein gesungen hätte, ein gewisser Prediger hat eine gantze schöne Rede wieder mich drucken lassen, aber ich glaube nicht, daß zehn Menschen sind, die davon das geringste wissen." So lautet Gleims Bekenntnis in dem Entwurf zu einem Briefe an Uz. –

Gleim tat diesen Leuten gegenüber das Beste, was er konnte, – er strafte sie mit stummer Verachtung. Widerfuhr ihm ja doch nichts Überraschendes. Schon Hagedorn hatte seine der vorliegenden nach Inhalt und Art so verwandte Poesie und damit sich selbst gegen den Vorwurf der Gottlosigkeit zu verteidigen gehabt. Dieser ließ seinen Anakreon[1]) singen:

„In Tejos und in Samos
Und in der Stadt Minervens
Sang ich von Wein und Liebe,
Von Rosen und von Frühling,
Von Freundschaft und von Tänzen;
Doch höhnt ich nicht die Götter,
Auch nicht der Götter Diener,
Auch nicht der Götter Tempel,
Wie hieß ich sonst der Weise?"

Auf solche Angriffe ist auch eine Äußerung zu beziehen, die in einem Briefe Gleims an Bodmer steht, Berlin, den 29. April 1747:[2]) „Sind Ihnen deutsche Anakreons bekannt, welche in Ihren (!) Liedern die Gottheit höhnen? Herr von Hagedorn hat mit einem sanften Tone gesagt, „sie möchten es nicht thun". Wenn ich dergleichen kennte, so wollte ich sie mit Dithyramben und nicht mit einem leichten Liede bestrafen. Aber mit den Priestern geht es mir wie Anakreon mit den Helden; wenn ich Ihr (!) Lob singe, so schallt meine Leyer von Liebe."

Anfangs war Bodmer der neuen Poesie gegenüber, welche Gleim vertrat, durchaus entgegenkommend und wohlwollend. Dies beweisen seine anerkennenden Verse in den Kritischen Lobgedichten, welche sich an eine Charakterisierung Vossens anschließen, und die von Gleim selbst in einem Briefe an Uz – Berlin, den 21. Februar 1747 – zitiert werden:

Reimer zu schwingen. Alles aus den Accenten der heiligen Männer und Barden des jetzigen überreichlich begeisterten Jahrhunderts zusammen getragen" usw.
[1]) Oden und Lieder in fünf Büchern. Hamburg, bey Johann Carl Bohn 1747, S. 82 „Anacreon" Z. 1–9. [2]) Briefe deutscher Gelehrten. Aus Gleims literarischem Nachlasse herausgegeben von Wilhelm Körte. Erster Band. Zürich 1805. A. u. d. T.: Briefe der Schweizer Bodmer, Sulzer, Geßner. Zürich, bei Heinrich Geßner, 1804, S. 54–55.

„Mit ihm dringt einer durch, der die bewohnte Welt
Für nichts, als einen Raum voll schöner Mädchen hält
Der alles, was er sieht, in dem Gesichtspunct siehet
In welchem es voraus auf Mädchen sich beziehet
Der alle Mädchen liebt, doch nur der Doris treu
Als überzeugt, daß sie ihr aller Auszug sey
Die alles übertrift, die selbst so zärtlich denket
Als ob Anakreon sich auch in sie gesenket.
O Unglückseliger, der nichts im Busen fühlt
Wenn Doris scherzt und lacht, wenn ihr Poete spielt
O Ehre des Geschlechts, wenn Doris ist, und fühlet,
Fürtreflicher Poet, wenn er für Sie nur spielet."

Indessen wandte sich des ehrwürdigen Bodmers ernste Sinnesart bald von dieser heiteren Poesie unserer „Bacchus- und Venuspriester" ab. Zu dem an der Natur der neuen, leichten Dichtungen selbst genommenen Ärgernis gesellte sich bei ihm persönliche Empfindlichkeit. Wenn in dem Criton, einer zu Zürich herausgekommenen Wochenschrift, noch im Jahre 1751 die naiven Lieder eines Gleim und Uz vorzüglich genannt worden waren,[1]) so änderte sich das Urteil der schweizerischen Kunstrichter über die Poesien des letzteren gar bald, als dieser in einer poetischen Epistel an den Hofrat Christ[2]) vom Jahre 1754, wie auch in späteren Dichtungen die von Bodmer sehr warm empfohlene Nachahmung Miltons als undeutsch bezeichnete und die frommen Patriarchaden des Schweizer Dichters langweilig zu nennen wagte. In jener Epistel führt ein Traum, den der Dichter erzählt, in einen weiten Tempel, in welchem Deutsche aller Art einen absonderlichen Kultus treiben. Teils räuchern sie den Standbildern der würdigsten Dichter Roms, Griechenlands und Frankreichs, teils verschwenden sie allen ihren Weihrauch bei einer dem Homer gegenüberstehenden britischen Statue von schwarzem Marmor, — bei Milton! Ihm, zu dessen Füßen Engel, Teufel, Himmel und Hölle sich vermischen, stimmen sie uranische Lobgesänge an. Infolge dieses Götzendienstes gewinnt der englische Witz, nach unseres Dichters Darstellung, einen unheilvollen Einfluß auf den deutschen Parnaß.

---

[1]) J. P. Uz, Poetische Werke, Zweyter Band. Leipzig 1768, S. 250.
[2]) Uz, Poetische Werke von Sauer, S. 362 ff. — P. W. II (1768), S. 304–325.

„Kann ein verblendet Volk die Thorheit höher treiben?
Der nicht, wie Britten, denkt, will, als ein Britte, schreiben!
Der Deutsche will ein Britte seyn,
Und kauft ein englisch Kleid auf einem Trödel ein."
— — — — — — — — — — — — —

Der Dichter spricht gegen das Ende seiner Epistel die schöne Mahnung aus:

„Soll Deutschland euer Haupt mit Lorbeern dankbar krönen,
So lehret euer Lied, auch deutsch, nicht fremde tönen."

Auch in seinem „Sieg des Liebesgottes",[1]) einer komischen Erzählung in vier Gesängen, welche vier Jahre nach jenem Sendschreiben entstanden ist, läßt Uz vergleichsweise „den Cherub Addisons, in schwarzen Ungewittern" auf Wirbelwinden daherfahren als Bringer göttlichen Strafgerichtes, und führt uns einen lächerlichen Poeten vor, dem es an eigener Schaffenskraft gebricht, und der sich folgendermaßen zu helfen weiß:

„Mit allem, was mir fehlt, wird Milton mich versorgen;
Nur will ich einen Sturm vom schwachen Maro borgen.
Doch welcher Held bey mir die krause See durchstreicht,
Beym Zeus! das weis ich nicht: ein Patriarch vielleicht!"
— — — — — — — — — — — — —

Nunmehr wurde Uz von den Anhängern des schwergekränkten Bodmer aufs heftigste angegriffen,[2]) namentlich in einer von Johann Jakob Dusch zu Altona verfaßten Kritik jenes spöttischen Epos. Indessen wies unser Anakreontiker in einem ruhigen „Schreiben über eine Beurteilung des Siegs des Liebesgottes"[3]) diesen Angriff zurück, indem er nachwies, daß dieser aus rein persönlichen Beweggründen, nämlich um den „Herren Zürchern" zu schmeicheln, erfolgt sei, die ihrerseits ihm seinen freien Spott übel genommen hätten. Er aber habe es nicht gleichgültig ansehen können, daß diejenigen als Dichter den Geschmack verderben sollten, die als Kunstrichter mit Nutzen an seiner Verbesserung gearbeitet hätten. „Ich habe," fährt er fort, „als ein Freund der Musen und des Vaterlandes, in dem Siege des Liebesgottes, und bey andern

[1]) Uz, Poet. Werke von Sauer, S. 279–330. — Ausg. von 1768. II, 147–218. [2]) Vgl. jetzt darüber die Darstellung von Uz' „Streit mit Wieland und den Schweizern" in Sauers Einleitung zu seiner Ausgabe von Uz' Poet. Werken. S. XX–LXII. [3]) Uz, Poet. Werke. (1768.) II, 219–252.

Gelegenheiten, meinen Eifer reden lassen; und vielleicht nicht vergebens. Diese Freymüthigkeit ist die Quelle ihres unauslöschlichen Hasses." Doch weiß er sich zu trösten: „Ihr Lob hat mich nicht stolz gemacht, und ich verachte ihren Zorn." — — — — —

Einen viel ernsteren Kampf als mit dem verhältnismäßig harmlosen Dusch hatte Uz mit Bodmers getreuestem Jünger, der diesem den ihm entfremdeten Klopstock zu ersetzen bemüht war,[1]) mit dem jugendlichen Wieland, zu bestehen. Wir haben mehrere recht heftige Angriffe desselben auf den Anspacher Dichter zu verzeichnen, — Angriffe, welche ihr Urheber später selbst gar sehr bedauert hat. — Bitter beklagt sich „der arme Dichter, der seinen Wein und seine Mädgen besingt", in einem Briefe[2]) an seinen Freund Grötzner zu Römhild über „diesen rasenden Menschen", der den Orthodoxen den Kunstgriff abgelernt habe, seinen Gegner anzuschwärzen. Derselbe mache nämlich aus seiner Sache eine Sache der Tugend und der Religion und hetze sogar die Theologen auf. Öfter genannt als gelesen ist die mit den derbsten Ausfällen gegen Gleim und Uz gewürzte Vorrede zur ersten Ausgabe der später unter dem Titel „Psalmen" wieder herausgegebenen „Empfindungen eines Christen", welche an den Oberkonsistorialrat Sack[3]) in Berlin gerichtet ist, und deren eigenartiges Gepräge nur durch krankhafte Steigerung einer äußerlich aufgenommenen Frömmigkeit erklärt werden kann.

Daß Wieland in diesem hochgestellten Geistlichen einen Gesinnungsgenossen gefunden, beweist ein Brief Gleims an K. L. von Knebel — Berlin, den 6. Dezember 1770 —,[4]) in welchem Gleims und J. G. Jacobis Besuch bei dem Genannten geschildert wird. „Mit dem dritten Worte, das er mit meinem Jacobi sprach, rieth er ihm, wohlmeinend zwar, in Wahrheit aber stolz und wunderlich genug, seinem Mädchen Witz (es sind seine Worte) den Abschied zu geben, und, ein anderer Addison, mit der Dame gesunde

[1]) Vgl. Briefe von Johann Peter Uz an einen Freund. Herausgegeben von August Henneberger. Leipzig 1866. Einleitung S. 10—11. [2]) Anspach, den 31. Juli 1757. — Briefe von J. P. Uz an einen Freund. S. 76—77. [3]) August Friedrich Wilhelm Sack, geb. 1703, gest. 1786. Er war seit 1740 Hof- und Dompredigter und Mitglied des Konsistoriums in Berlin. Vgl. Wilhelm a. a. O., S. 51. [4]) K. L. von Knebels literarischer Nachlaß und Briefwechsel. Herausgegeben von K. A. Varnhagen von Ense und Th. Mundt. Zweiter Band. Leipzig 1835, S. 61.

Vernunft sich zu vermählen. Mir selber sagte der ehrliche Mann, ich dürfte seinen guten Rath nicht hören, an mir sei alle Bekehrungs-Mühe verloren; er meinte, wir bahnten durch unsern Witz zu grober Wollust den Weg!"

Wie irrten doch jene guten Leute, welche damals gegen die Anakreontiker Partei ergriffen! Gar bald schwang sich Uz, nach Überwindung seiner kurzen Schwärmerei für Amor und Bacchus,[1]) zum philosophischen Horaz, zum Vertreter würdevollster Dichtung auf, während sich Wieland, bei dem bald das ethische Moment merklich zurücktrat, zum Geschichtschreiber der Grazien umbildete.

Indessen, — blicken wir selbst hinein in diese Wielandische Vorrede. Darin heißt es:[2]) „Was sollen wir also zu dem Schwarm von anakreontischen Sängern sagen, welche, seitdem ein sehr geistreicher Kopf einen nur allzu glücklichen Anfang gemacht hat, im gleichen Ton fortzufahren sich bemühen, und ihr Urbild zwar an Schönheit nicht erreichen, aber an Muthwillen bey weitem und bis zur Schamlosigkeit übertreffen? Was von diesen Erzählern, die in der Schlüpfrigkeit mit La Fontaine eifern, von diesen schwermenden Anbetern des Bacchus und der Venus, die man an der inbrünstigen Andacht, womit sie diese elenden Götzen anbeten und lobpreisen, für eine Bande von epicurischen Heiden halten sollte, die sich zusammen verschworen haben, alles was heilig und feyerlich ist lächerlich zu machen." . . . . .

Wie im Laufe dieser Herzensergießungen der Schreiber die modernen Sänger zu gewissen Gattungen höchst überflüssiger Insekten rechnet, wie er auf die jüngste Ausgabe von „Lyrischen Gedichten", als deren Verfasser Uz allgemein bekannt war, und auf drei andere, ganz unbedeutende, ja schmutzige neue Erscheinungen[3]) auf dem Gebiete der „schönen Wissenschaften" hinweist, — das

---

[1]) „Ich singe von Liebe und Mädgen, da ich doch von dem einen so wenig Wissenschaft habe, als von dem andern." Uz an Gleim, Anspach, den 17. Februar 1744. [2]) Empfindungen eines Christen. Lobe den Herrn du meine Seele. Zürich by Orell und Compagnie. 1757. An den Hochwürdigen Herrn A. F. W. Sack, Sr. Majestät, des Königs von Preussen, Ober-Consistorial-rath und Hofprediger usw. [3]) Darunter „Die Nachtigall", eine Erzählung, die freie Übersetzung eines Stückes von Lafontaine. Vgl. Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung IV[5], 227, Anm. 115.

dürfte bekannt genug sein, am meisten wohl bekannt geworden durch Lessings Kritik im siebenten Literaturbriefe.[1])

In einer anderen Form führen uns Wielands „Anti-Ovid“ und seine „Sympathien“ (1754) die gegen die Halberstädter Schule gerichteten Angriffe vor Augen. Die lebenslustige Poesie Anakreons erschien dem jungen Wieland als eine vom „Feind alles Guten ersonnene List“, durch welche die Jünglinge seines Zeitalters um den Geschmack der Tugend gebracht werden sollten.

„Verführerische Sittenlehre,[2])
O hättst du, unsrer Kunst zur Ehre,
Von keiner Leier nie getönt!
O hätte, voll von dir, nach untersagten Freuden,
Der Sinne Lust, des Geistes Leiden,
Kein irrend Herz sich je gesehnt.“

Wie klagt ferner der Verfasser der Sympatien,[3]) daß „der dichtrische Genie, den die Musen erzogen haben und die Grazien begeistern, welcher ein besserer Pindar seyn könnte,“ — ein Anakreon ist; daß ferner die Gaben, welche ihn geschickt machten, mit den himmlischen Chören harmonisch die Wunder Gottes in herzentzückenden Tönen zu singen, — daß diese im Lob einer erdichteten Phyllis verschwendet werden.

Diesen Ausfällen gegenüber befand sich Gleim in einer peinlichen Lage. Wenn auch nicht so heftig angegriffen, wie Uz, war er in Gefahr, bei einer offenen Parteinahme sich mit einem der beiden Gegner zu entzweien, und wenn ihn die Natur des Kampfes auf Uzens Seite trieb, so drohte doch eine Feindschaft mit Wieland auch den Verlust der Schweizer Freunde herbeizuführen. Da ihn nun seine innere Natur zur Versöhnung drängte, so forderte er Salomon Geßner, der gelegentlich selbst lyrische Gedichte gemacht und bei dem er deshalb wohl Teilnahme für den Sänger voraussetzen durfte, zur Friedensstiftung auf. Darauf erwiderte der unparteiische Freund:[4]) „Ich habe Herrn Utzens neue Ausgabe seiner Lyrischen Gedichte gesehen. Sie wollen, daß man ihn ver-

[1]) Vgl. auch J. G. Gruber, Christoph Martin Wieland. Leipzig und Altenburg 1815 I, 80 ff. [2]) C. M. Wielands Sämmtliche Werke. Supplemente. Zweyter Band. Leipzig 1798. Der Anti-Ovid. S. 13–14, V. 87—105. [3]) C. M. Wielands Sämmtliche Werke. Supplemente. Dritter Band. Leipzig 1798. Sympathien. S. 195. [4]) Briefe der Schweizer usw. Zürich 1804, S. 248.

schone; für mich sag' ich's Ihnen zu, denn ich bin kein streitbarer Held. — — Bodmer und Wieland sind beleidigt: ich zweifle aber, daß sie ausziehen werden. Sie sind um so vielmehr beleidigt, weil Utz es ist, der gegen sie aufsteht, einer von denen, die, wie Gellert und Hagedorn, allgemeinen Beifall haben, weil ihre Dichtarten jedermann gefallen müssen."

Uzens andere Freunde aber waren über Wielands Angriffe wütend. Auf eine recht drastische Art zeigte sich — nach Gleims Bericht — die Entrüstung beim Kriegs-Sekretär Bayer, der sich auch zu Gleims Jüngern rechnete. Als dieser die „Sympathien" zum ersten Male las, brach er in ordentliche Konvulsionen aus. „Was? Der fürtreffliche Uz so mißhandelt, unter die Sardanapalischen Dichter versetzt, geschimpft, und wir alle, die wir Scherz und Liebe singen? Er sterbe, ja er sterbe, der Bube, der die lachende Weisheit verfolgt, er werde geschunden wie ein Marsyas!"

Auf die in den „Sympathien" enthaltenen Schmähungen hat Uz zunächst eine spöttische Antwort bereit: „Wieland hat mich schon, dem Vernehmen nach, in seinen Sympathien von den frommen Dichtern ausgeschlossen. Weil ich ihn in meinem Briefe, (d. h. in Uzens viertem poetischen Briefe) vom Tempel des guten Geschmacks ausgeschlossen, so will er mich aus Rache vom Himmel ausschließen, aber vermuthlich nur vom Bodmerischen Himmel.[1]) An einer anderen Stelle äußert sich Uz über seinen Angreifer: „Wieland ist ein Schwärmer, und ich vermuthe ihn noch unter den Quäkern zu sehen."[2])

Endlich entschloß sich Uz zu einer ernsteren Gegenwehr. Er verteidigte sich in einem gedruckten Schreiben, welches er mit folgenden Begleitworten an Gleim sandte:

Anspach, den 22. July 1757.

„Sie werden sich über das beygehende gedruckte Schreiben gewiß verwundern. Ich bin eben so wenig, als Herr Bayer, geneigt, bloß Mitleiden mit Wielanden zu haben. Dieses Schreiben ist nicht zum Druck bestimmt gewesen: Sie sollten es nur geschrieben lesen, nachdem ich es diesen vergangenen Frühling in Nebenstunden aufgesetzt hatte. Der neue plumpe Angriff hat meinen Entschluß geändert und mich bewogen, es allhier drucken zu lassen, doch Ihres Nahmens, aus leicht zu erachtender Ursachen, einiger Maßen zu schonen. Werden Sie diese abge-

[1]) Gruber, Wieland S. 83–84. [2]) Uz an Gleim, Anspach, den 12. July 1756.

drungene Gegenwehr tadeln? Ich sehe, daß ich mit unversöhnlichen Feinden zu thun habe, die alle Gelegenheiten mit den Haaren herbeyziehen, mich schwarz zu machen, und auf diese niederträchtigste Weise sich wegen einiger Wahrheiten, die ich ihnen gesagt habe, an mir zu rächen. Sie haben hierzu nichts bequemer gefunden, als des übelberüchtigten Argumenti ab invidia sich zu bedienen. Sie bringen die Religion mit in das Spiel und hetzen die Theologen auf. Ich habe daher ein gutes Werk zu thun geglaubt, wenn ich das Publicum in den Stand setzte, über den Wielandischen Streit zu urtheilen. Eines Theils habe ich darzuthun gesucht, daß es erlaubt sey, durch eine fröhliche Muse Wein und Liebe besingen zu lassen. Andern Theils habe ich denen Herren, die sich so weit über uns erhaben zu seyn dünken, weil sie erbaulich seyn wollen, zu Gemüthe geführt, daß es nicht genug sey, zu lehren, sondern daß der Dichter reitzend lehren müsse. . . . Ich habe mich wenigstens beflissen, alle entbehrliche Härte zu vermeiden! Es wäre mir nichts leichters gewesen, als Wielanden und seine Aufhetzer lächerlich zu machen, da diese Leute auch einem Schönaich Blöße gegeben. Aber ich habe diesesmal noch ernsthaft mit ihnen geredet, will aber nicht fürs Künftige stehen. Es sollte mir leid seyn, wann ich durch fernere Reitzungen weiter getrieben werden sollte, als ich dermalen noch selbst denke. Herrn Bodmern hätte ich gern verschont, da ich in ihm den Kunstrichter eben so hoch schätze, als ich den Poeten verachte. Aber dieser Mann ist die wahre fax et tuba belli. Die Zürcher freymüthigen Nachrichten sind sein Tummelplatz, wo er seine Rache ausläßt, und sogar in Privat-Schreiben, an seine Freunde in den hiesigen Gegenden, nimmt er mich auf das ärgste herum. Soll ich immer schweigen? – Dieser Streit, mein liebster Freund, geht Sie mehr an, als mich. Ich werde unter den anakreontischen Dichtern mitgescholten, da ich doch keiner bin. Warum wird Lessings nicht gedacht? Warum nicht der Bremischen Beyträge? Ist diese Partheylichkeit auszustehen, an Leuten, die von nichts als Christenthum predigen und die ehmals, da ich noch nicht die Ehre gehabt, ihnen zu misfallen, der feinen und naiven Scherze eines Uz mit Ruhm gedacht haben? Hab ich niemals ernsthaft gedichtet?" —

Im Verlaufe des Streites gießt Uz, wie er gedroht, die Lauge seines Spottes über seine heißblütigen Gegner aus. So führt er uns in einem poetischen Briefe „An Herrn Canonicus Gleim"[1]) den sittlich entrüsteten Wieland vor, wie dieser gegen das liederliche Dichtervolk, „den verruchten Schwarm von Sardanapals Art", zu Felde zieht, gegen die Hagedorn und Gleim, die mit ihren Liedern von Liebe und Wein die Herzen verderben, während das der

[1]) Sauers „Uz" S. 377–384. — J. P. Uz, Poetische Werke. Zweyter Band, S. 338–342, 346.

Tugend abgewandte Volk sich so weit vergäße, – beim Noah (d. h. Bodmers Noachide) zu gähnen!

In einer Anmerkung beruft sich Uz noch dazu auf klassische Vorbilder. Nachdem er nämlich behauptet:

„Manch großer Mann von ungescholtnen Sitten,
Hat unentehrt des Tejers Bahn beschritten,
Dem Griechen gleich zu singen sich bestrebt,
Ihm gleich gescherzt und nicht gleich ihm gelebt," . . .

führt der Dichter die Worte an, mit welchen der jüngere Plinius[1]) seine Gleichgültigkeit gegen das Urteil der ungebildeten Menge ausspricht, die sich von seinen scherzhaften Gedichten zu falschen Rückschlüssen auf seinen Charakter verleiten lassen: Facio non numquam versiculos seueros parum, facio .... Nec vero moleste fero, hanc esse de moribus meis existimationem, ut qui nesciant, talia doctissimos, gravissimos, sanctissimos homines scriptitasse me scribere mirentur."

Eine glänzende Genugtuung bereitete dem „Verfasser der Lyrischen Gedichte" Lessings Feder in dem von ihm herrührenden Schlusse der Nicolaischen Anzeige von Wielands „Empfindungen", die der erste Band der „Bibliothek der schönen Wissenschaften" brachte.[2])

Mit der Entfernung Wielands von Bodmer änderte sich allmählich der Standpunkt, welchen jener den Anakreontikern gegenüber einnahm.[3]) Schon 1758 wünscht er in einem französischen Briefe an Zimmermann, daß er Uz nicht so hart behandelt hätte, und spricht anerkennend über Anakreon, den ja Plato selbst einen Weisen genannt habe. Wie er in der Folgezeit – sehr zum Verdrusse der Schweizer –, „ehe er es sich versah, an der Philosophie der Anakreontiker mitarbeitete, welche weisen Gebrauch des Lebens und das Geheimnis der menschlichen Glückseligkeit lehrte", ja wie aus dem in ihm lebenden „geistigen Amor" ein „sinnlicher Kupido" und endlich ein leibhaftiger „Faun" sich entwickelte, – das näher darzustellen würde uns zu weit führen.

Von einem Annäherungsversuche Wielands an Uz vernimmt Gleim in Lauchstädt im Sommer 1768 und ist von dieser Idee so lebhaft ergriffen, daß er deswegen am 20. August bei Uz anfragt:

---

[1]) Plinius epist. V, 3 (Keil). [2]) Sauer a. a. O. S. XLV ff.
[3]) G. G. Gervinus, Geschichte der deutschen Dichtung, hrsg. v. Karl Bartsch, Leipzig 1873, IV [5], 300, 305, 306.

„Wieland, sagt man, habe an meinen Uz geschrieben und ihm seine Jugendsünden abgebeten. Ist es an dem?“ Die Nachricht war indessen nicht genau, und so berichtet des Freundes Zuschrift an Gleim – Anspach, den 13. September –: „H. Riedel, und nicht H. Wieland, hat an mich geschrieben, daß diesem, was er gegen mich gethan, leid wäre, und er mich um meine Freundschaft bäte. Ich habe ihn allezeit als eines unsrer besten Genien hochgehalten, und seine Schwärmereyen der Schweitzerischen Luft zugeschrieben.“ –

Um so mehr verdroß es Wieland, daß Uz in der neuen, 1769 erschienenen Auflage seiner lyrischen Gedichte seine Verteidigung wider Wieland neu abdrucken ließ. Uz rechtfertigt sein Verfahren in einem Briefe an Gleim – Anspach, den 11. September 1769 – damit, daß die Schriften, worin er selbst von Wieland sehr unglimpflich angeschwärzt worden sei, auch noch in der Welt seien, und daß es als eine Nachwirkung dieser übertriebenen Invektiven von Wielands junger Muse anzusehen sei, wenn zurzeit noch manche Leute die fröhliche Dichtkunst verabscheuten. Gleichwohl verwahrt er sich energisch gegen den Verdacht, als ob er den alten Krieg erneuern wolle.

Schließlich indessen beruhigte sich Uz vollständig. Er schrieb gelegentlich des Erscheinens von Wielands „Neuem Amadis“:[1]) „Ich gehöre unter seine (Wielands) Verehrer und gar nicht unter seine Feinde. Der alte Zwist ist längst vergessen.“

So konnte Gleim mit Bezug auf Wieland nach einigen Jahren seinem Uz zurufen: – Halberstadt, den 25. April 1772 –: „Unser können wir ihn nennen. Die Sünden gegen meinen Uz hat er dem Apoll und den Musen tausendmahl abgebeten.“ – „Wieland, der Sänger Abrahams nur, war der Feind von ihrem Uz, nicht der Sänger der Grazien“, sagte Jacobi.

Gewissermaßen als Antwort darauf sind Uzens Worte zu betrachten, die uns aus einer späteren Zeit aufbewahrt sind,[2]) und in denen die volle Harmonie mit dem einstigen Gegner ausklingt: „Herrn Wieland versichern Sie meiner wahren Hochachtung, die kein Compliment ist. Ich halte ihn, bey dem einreißenden schlechten Geschmack, für die vornehmste Stütze des guten, des Geschmacks der Natur und des Alterthums.“

[1]) Uz an Gleim, Anspach, den 17. Juni 1771. [2]) Uz an Gleim, Anspach, den 6. Dezember 1773.

Der Versöhnung mit Wieland folgte nach einiger Zeit die mit dem ehrwürdigen Bodmer. Auf Gleims, des gemeinschaftlichen Freundes, Veranlassung richtete Uz an den Mann, welchen er stets als seinen Lehrer in der Dichtkunst angesehen hatte, eine „herzliche altdeutsche Zuschrift", in der er den Wunsch aussprach, bei seinem zunehmenden Alter nicht Bodmers Unwillen mit in das Grab nehmen zu dürfen, und welche, nach Bodmers eigenem Ausdruck, Gesundheit und Lebensspiritus in seine, des Empfängers, „welke Adern" goß. Bodmer beeilte sich, in Erwiderung dieses Briefes zu versichern, daß er nur um „Geschmackswahrheiten das öffentliche Zeugniß" nicht schuldig zu bleiben, einstmals die Schreibart des wackeren Uz getadelt habe, daß aber sein Urteil nicht ihn selbst, sondern nur die Kunst betroffen habe, und daß er für die Person und den Charakter des Dichters die Achtung gehabt, die er den Verdiensten desselben schuldig sei.

So endete diese lange literarische Fehde, welche sich weit über die Blütezeit der anakreontischen Dichtung hinaus fortgesponnen hatte.

Ein italienischer Falstaff.

Von
William Vollhardt (Leipzig).

Wie die meisten italienischen Novellen, die man als Quellen Shakespearescher Stücke annimmt, nur teilweise im Gange der Handlung mit diesen übereinstimmen, so weisen auch die betreffenden Novellen des Giovanni Fiorentini und des Straparola nur einzelne Berührungspunkte mit den „Lustigen Weibern von Windsor" auf. Nicht einmal die Haupthandlung ist dieselbe: Während in dem englischen Lustspiel einen alten liebestollen Wüstling die verdiente Strafe ereilt, unterhalten sich in den Novellen die Liebhaber auf Kosten der betrogenen Ehemänner. Auch bringen die italienischen Erzählungen unter den von den Versuchern ausgestandenen Qualen nur eine, nämlich die Verbergung derselben unter Haufen schmutziger Wäsche; von der Verkleidung als „alte Muhme" und als Jäger mit einem Hirschgeweih berichten die Novellen nichts. Es dürfte daher sehr am Platze sein, auf ein italienisches Lustspiel aufmerksam zu machen, in dem die Schmückung eines aufdringlichen Bewerbers um Frauengunst mit Hörnern und seine Verspottung wegen dieser komischen Verzierung eine Hauptrolle spielen. Es ist die „Atalanta", die im Jahre 1610 in Udine erschienen und von einem ungenannten Mitglied der Sventati verfaßt ist.[1]) Mag auch ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen diesem und dem Shakespeareschen Stücke nicht bestehen, so ist doch ein Zurückgehen beider auf eine gemeinsame Quelle nicht undenkbar. Jedenfalls sind die Übereinstimmungen so schlagend, daß man leicht auf den Gedanken kommen kann, Shakespeare habe diesen Stoff in einer früheren Bearbeitung gekannt.

In der Handlung der „Atalanta" nun interessieren uns vor allem

[1]) Er nennt sich in der Vorrede „il Leggiero Secretario de l'Academia degli Sventati".

die Geschicke des an den Hof von Colco verschlagenen Pedanten Archiprotarco, der in Leucippe, die Frau des Gärtners Aristoloco, verliebt ist. Die umständlichen Worte, mit denen er seine Liebe gesteht, und die scheinbare Zusage von Leucippe verdienen hier wiedergegeben zu werden.

A. II, Sz. 4. *Leucippe.* Meister, wenn Ihr nicht deutlicher sprecht, verstehe ich nicht, was Ihr sagt. Was wollt Ihr von mir? und wozu diese langen und sonderbaren Redewendungen (giri di parole)?

Archiprotarco. Ich will, daß du erfährst, holdeste Leucippe, daß ich von Liebe verzehrt werde.

Leuc. Wenn Ihr so sprecht, verstehe ich Euch. Nun weiß ich doch, daß Ihr verliebt seid. Aber was liegt mir daran, Eure Angelegenheiten zu erfahren.

Arch. Es muß dir daran liegen, denn sonst würdest du einen großen Verlust erleiden. Der Grund ist der, daß du einen Anbeter (servitore) verlieren würdest.

Leuc. Und wie sollte ich einen Anbeter verlieren? Laßt mich es wissen.

Arch. Audaces Fortuna juvat. Archiprotarco, hier heißt es, Mut zeigen und jede Schüchternheit ablegen. Der Anbeter, den du verlieren würdest, bin ich, Leucippe, ich, der entzündet von Liebesglut, die Cupido durch deine schönen Augen erweckt, ein heftigeres Feuer empfindet, als Herkules, da er seinem Vater Jupiter sich opferte. –

Leuc. So, so, ich verstehe Euch. Ihr seid in mich verliebt. Ist es so?

Arch. Itast. Du hast es begriffen, dank dieser meiner Redegabe, welche nicht nur jeden Menschen von leichter und großer Fassungsgabe, sondern jeden noch so rohen und schwachsinnigen Zuhörer belehren kann.

Leuc. Es freut mich, dies zu erfahren, wofern Ihr mich nicht verspottet; denn in Wahrheit erkenne ich an mir keine Schönheit, die verdiente geliebt zu werden. Seht also zu, daß Ihr keinen Spott mit mir treibt.

Arch. Ich dich verspotten? Ich mich über dich lustig machen? Absit suspicio. So beschaffen bin ich nicht, nein. Die Sinnesreinheit Archiprotarcos würde eine solche unwürdige Handlung nicht zugeben. Eine Frau verspotten? Simplicitas digna pudore. –

Leuc. Ich sage Euch, Archiprotarco, ihr Männer seid alle gleich (fatti ad un modo). Ihr alle heuchelt gegen uns Frauen Liebeswut (arrabbiare d'amore), um zum Ziele eurer Wünsche zu kommen; und wenn ihr befriedigt seid, lacht ihr über uns. Und, was noch schlimmer ist, ihr rühmt euch auch noch, eure Absicht erreicht zu haben. Deshalb trage ich Bedenken (temo), und habe Grund dazu.

Arch. Ich rufe zum Zeugen alle Götter des Himmels und der Unterwelt. Ich schwöre beim Styx, ich rufe gegen mich die ganze Welt ins Feld, wenn ich dich zu täuschen suche. Aber es genügt meine Offenherzigkeit (ingenuità), die dich beruhigen kann. — — — — — — — — — —

Leuc. Ihr sprecht vernünftig, und ich muß Euch glauben: außerdem überredet und zwingt mich die Liebe, Euch zu glauben: jene Liebe, die ich,

sobald ich Euch sah, in mir entstehen fühlte, liebster Herzensschatz. Wenn ich bisher geschwiegen habe, so hat mich eine achtungsvolle Scheu zurückgehalten. Aber glaubt mir, wenn Eure Liebe sich zuerst kundgegeben hat, so ist die meinige doch nicht zuletzt entstanden.

Arch. O, ich drei und viermal glücklicher (O me dunque terque quaterque beato). O, meine Leucippe, süßer als Honig, lieblicher als Ambrosia; mit welcher Zierlichkeit (eleganza) soll ich Amors Güte preisen, die es will, daß ich über dich siege. – – – – – – – – – – – – – –
– –

Leuc. Aber wie können wir unentdeckt bleiben, teurer Archiprotarco, daß niemand unsere Liebe gewahr wird. Ihr wißt wohl, daß wir vorsichtig sein müssen, denn hier besteht ein sehr strenges Gesetz, das den Ehebruch mit dem Tode bestraft.

Arch. Zweifelt nicht daran, denn selbst Argus soll uns nicht entdecken.

Leuc. Wohlan denn, damit Ihr erkennt, daß ich Euch liebe, so bin ich bereit, Euch zu willfahren.

Arch. Und auch ich bin bereit, dir in allem dienstbar zu sein. Was bleibt noch übrig?

Leuc. Es bleibt noch übrig, festzusetzen, daß Ihr in zwei Stunden in jene Grotte kommt, welche Ihr dort sehet. Dort wollen wir uns wiedersehen. Aber ich möchte, daß Ihr verkleidet kommt, mit Hörnern auf dem Kopfe, mit nachgemachtem Barte und mit Bocksbeinen, daß Ihr so sehr als möglich einem von jenen Wesen glichet, die von uns Satyrn genannt werden.

Arch. So sehr mir der Ort gefällt, so sehr mißfällt mir die Art, in deine Arme zu kommen (il modo di venirti in braccio). Denn wozu diese merkwürdige Verkleidung?

Leuc. Damit niemand unser Verhältnis in Verdacht haben kann.

Arch. Ich wünsche, daß du besser das Geheimnis der in Vorschlag gebrachten Verkleidung aufhelltest, denn, um dir die Wahrheit zu sagen, ich möchte nicht, wenn irgend möglich, die Form eines Tieres annehmen.

Leuc. Hört. Man hat häufig in jene Grotte solche Satyrn hineingehen sehen, und die Bewohner dieser Gegend glauben, daß dort deren Wohnung sei. Wenn Ihr also dorthin in jener von mir beschriebenen Weise kämet und es sähe Euch jemand, so würde er Euch wirklich für einen Satyrn halten. Ich werde dann so vorsichtig hineingehen, daß niemand mich sehen soll.

Arch. O wie scharfsinnig hast du Mittel und Wege ausfindig gemacht, meinen Wunsch zu erfüllen. Ich willige ein und werde mich gern in jene niedrige, halbtierische Gestalt (figura semiferina) verwandeln. Nun gehe ich, um mich zum Satyrn umzuwandeln. Schon fällt mir ein, daß mein Freund, der Schäfer Montano, mir mit den Hörnern und dem Fell einer toten Ziege dienen kann. Auch habe ich in meinem Zimmer einen Bart, der mich vor aller Welt unkenntlich macht.

Leucippe hält nach Archiprotarcos Weggang einen Monolog, der recht an den der Frau Page in Shakespeares Lustspiel erinnert (A. II, Sz. 1):

Geh' nur; aber wenn die Götter mich unterstützen, so soll es dir teuer zu stehen kommen, die Augen auf mich geworfen zu haben. Sieh zu, ob ich als Geliebte so leicht zu haben bin. Ich will in das Haus meiner Schwester zurückkehren, wo ich ihrem Verwandten Filandro auftragen werde, was er zu tun hat. Und es soll den Pedanten so schwere Schande treffen, daß er es bedauern wird, mit mir je gesprochen zu haben. — — — Aber lachen möchte ich, daß dieser Dummkopf so leicht geglaubt hat, es gäbe Satyrn auf der Welt. Auf jeden Fall ist er ein Rindvieh und läßt sich an der Nase ziehen, wohin man will. Wohlan denn, ich gehe.[1])

Wie Frau Fluth in den lustigen Weibern von Windsor, so hat Leucippe in unserem Stücke einen höchst eifersüchtigen Gatten. Der Umstand, daß sie öfters mit der als Mann verkleideten Atalanta gesehen worden ist, erfüllt ihn mit Argwohn, der sich in folgenden Worten kundgibt (A. III, Sz. 6).

Arch. Ich sage dir, Leucippe, daß du auf den Garten achtgeben und nicht den ganzen Tag durch diese Wälder streifen sollst: denn du könntest einmal von einem Dorn gestochen werden, der dich anschwellen machte. Den Weibern geziemt es, ihren Gatten gehorsam zu sein, besonders wenn sie nicht Dinge verlangen, die unmöglich sind. Ich will, daß du zu Hause bleibst und daß im Garten deine Beschäftigung ist: denn dieser gibt uns den Unterhalt und mit dessen Früchten haben wir uns zu erhalten. Erinnere dich, daß wir kein anderes Erwerbsmittel haben als Hacke und Schaufel.

Leuc. Lieber Mann, ich weiß nicht, weshalb Ihr diese Worte sagt. Wann bin ich Euch ungehorsam gewesen? Wenn Ihr sagt: lauf', so laufe ich, wenn: stehe, so stehe ich. Und wann habt Ihr mich durch diese Wälder streifen sehen, außer heute morgen, wo ich meine Schwester Sergilla besuchte, die ich seit vielen Tagen nicht gesehen habe? Was den Garten anlangt, so glaube ich ihn ebensogut instand zu halten, als jede andere Gärtnerin. —

Arch. Wenn du mir gehorchen willst, so tust du wohl daran, denn schließlich will ich die Herrschaft führen (portar le bracche): du verstehst mich wohl. — — — Ich glaube, daß du mich von nun an kennst. Und wenn du mich noch nicht kennen solltest, so werde ich dafür sorgen, daß du mich als ein wildes Tier (bestiaccia) kennen lernst, das um sich herum schlagen wird.

Leuc. Die Götter mögen mir beistehen, was soll das bedeuten? Welchen Anlaß habt Ihr, Aristoloco, Euch über mich zu beklagen? Was habe ich getan, daß Ihr so erregt mit mir sprecht?

Arch. Nichts hast du mir getan, aber ich weiß wohl, was ich sage. Du weißt, daß ich nicht von gestern bin. (Sai, che non nacqui hieri). Wir

[1]) Và pure: ma, se gli Dei m'aiutino, vuò che ti costi caro l'havermi mai posti gli occhi a dosso. Guarda, se sarei la ben fornita d'amante. Voglio tornare a la casa di mia sorella, ove darò ordine a Filandro suo cognato di ciò, c'havrà da fare. E ne seguirà al Pedante sì grave scorno, che mai non vorrebbe havermi parlato. — — — — — — — — — — — —

sind arm, und du willst das nicht einsehen. Und das wenige, das wir aus unserer Arbeit erlösen, soll nicht in deine Kleider gesteckt werden. — — — Ich weiß nicht, wozu dieser Aufwand dienen soll, da, wo Armut herrscht. Mir würdest du mehr gefallen, wenn du gekleidet wärest, wie ich bin. —

Leucippe (allein), Sz. 7. Niemals hat mir mein Mann solche Dinge gesagt. Sicherlich ist er eifersüchtig gemacht worden. Aber von wem könnte er es sein. Ohne Zweifel von Filandro. Es kann nicht anders sein. Und deshalb paßt es ihm nicht, daß ich dorthin heute morgen gegangen bin. O was für ein Dummkopf er ist! Er denkt vielleicht, daß ich meine Gelüste nicht bezähmen könnte, wenn mir welche ankämen. — Aber ich werde es nicht tun; denn ich stelle meine Ehre höher, als er annimmt. Und dafür soll mir binnen kurzem der Schulmeister Zeugnis ablegen, wie ich jeden gut abzufertigen verstehe, der meiner Ehre nachstellt.

Die in Sz. 8 des Stückes enthaltenen Betrachtungen des allein auftretenden Archiprotarco über sein ungewöhnliches Äußere unterscheiden sich nur wenig von Falstaffs Monolog im Windsor-Park:

Wer würde mich jetzt für Archiprotarco halten? Und doch bin ich Archiprotarco, von reichstem Wissen erfüllt, aber jetzt unter einem so schrecklichen Gewand verborgen. Amor, du bist allmächtig, weil auch die weisesten Menschen deiner Herrschaft untertan sind. Aber was sagte ich, Menschen? Selbst die Götter, selbst der Blitze schleudernde Jupiter kann dir nicht widerstehen. Hast du ihn nicht verwandeln lassen bald in einen Stier oder in einen Goldregen, bald in einen Adler oder in einen Schwan, schließlich in einen Satyrn wegen der schönen Antiopea (!), wie ich es auch bin wegen der holden Leucippe? O finstere Höhle, jetzt komme ich in dein Inneres, um dich bald von den Strahlen meiner glänzenden Sonne ebenso erhellt zu sehen, wie du jetzt wegen ihrer Abwesenheit dunkel bist. Leucippe, ich habe mir kurz vorher auf das Haupt dieses Paar falsche Hörner gesetzt, um ein Paar wahre und wirkliche auf das Haupt deines Gatten zu pflanzen.[1])

Dem siegesgewissen Verführer steht jedoch eine unliebsame Überraschung bevor, denn er wird bald aus seinen Liebesgedanken durch Hundegekläff und Stimmengewirr aufgeschreckt, das sich seinem Aufenthaltsort immer mehr nähert. Die schalkhafte Leucippe hat nämlich einigen bekannten Hirten weisgemacht, in der von ihr

---

[1]) Chi mi crederebbe Archiprotarco? E pur sono Archiprotarco, sarcofago locupletissimo de le buone lettere, celato sotto si horrida figura. Amore, tu sei omnipotente, poiche anco gli huomini più sapienti sono subiecti al tuo imperio. Ma che dissi, gli huomini? Gli Dei istessi, l'istesso fulminante Giove non può farti resistenza. No'l facesti tu trasformar quando in Tauro e in pioggia d'oro, quando in Aquila e in Cigno . . . Leucippe, io mi posi testè su'l capo questo paio di corna fictitie, per innestarne un paio di vere e reali sù la testa di tuo marito.

bezeichneten Höhle hause ein wildes Tier, und diese haben nichts eiligeres zu tun, als sich auf die Verfolgung desselben zu machen. Die Situation wird noch verwickelter und für den Pedanten noch unerquicklicher, als die Prinzessin Corinalta, seine Herrin, mit ihrem Gefolge von ungefähr erscheint und der Jagd auf das vermeintliche Tier zusieht.

Filandro (einer der Hirten, zu den Hunden). Such, such![1])

Prinzessin. Aber was für ein Lärm ist das! Er scheint von Jägern herzurühren.

Fil. Such, such!

Arch. O weh mir, dort unten sind Jäger.

Orontea (eine Dame vom Gefolge). Ich glaube, es ist in jener Höhle.

Arch. Was soll ich tun, daß mich diese Hunde nicht wie einen neuen Aktäon zerreißen!

Fil. Faß an, faß! such, such!

Prinz. Aber der Lärm wächst.

Leuc. Eure Hoheit wird sehen, daß hier Netze gespannt sind. Wir werden ein hübsches Jagdschauspiel zu sehen bekommen.

Arch. Ich werde von hier fliehen.

Fil. Such, such!

Arch. Aber, o weh, was ist das? ich bin in Netze geraten.

Or. Jetzt ist das Tier gefangen.

---

[1]) *Fil.* Vello, vello.

Prenc. Ma che rumore è là? Parmi di cacciatori.

Fil. Vello, vello.

Arch. Hei mihi, che sono venatori quà dentro.

Or. Credo, che sia in quella grotta.

Arch. Che farà di me, che non mi straccino questi cani, come un novo Atteone?

Fil. Piglialo, piglialo, vello, vello.

Prenc. Pur tuttavia cresce lo strepito.

Leuc. Vostra Altezza veda, che là vi sono tese le reti. Vedremo qualche bella caccia.

Arch. Fuggirò da questa parte.

Fil. Vello, vello.

Arch. Sed, hei mihi, che cosa è questa? is son caduto ne la rete.

Or. Ecco la fiera che è presa.

Fil. Ferma, ferma: che già presa è la bestia.

Arch. Menti, ch' io sia bestia.

Filib. O' Dei, ecco una bestia, che parla.

Prenc. Parme un di quei Satiri, di cui l'antica età soleva favoleggiare; che meraviglia?

Cor. Sù Filandro, che la leghiamo. Ma qual cosa veggo? Questa è ben una strana bestia.

Fil. Halt, halt! schon ist das Tier gefangen.

Arch. Du lügst, ich bin kein Tier.

Fil. O Götter, das ist ja ein Tier, das spricht.

Prinz. Es scheint mir einer jener Satyrn zu sein, von denen das Altertum fabelte, welches Wunder?

Cor. Auf, Filandro, wir wollen es binden. Aber was sehe ich? Das ist ein merkwürdiges Tier.

Prinz. Ich will das Ende hiervon abwarten.

Arch. Macht mich von den Netzen los, ihr lästigen und frechen Jäger: denn ich bin nicht mehr Tier als ihr.

Fil. Aber binden werden wir dich, was du auch sein magst, und werden dich der Prinzessin schenken, die ich dort sehe.

Arch. O ich Unglücklicher, ich möchte vergehen, ich bin zugrunde gerichtet.

Cor. (anderer Hirt). Nun ist es gut, Ergasto, nimm die Hunde und sammele die Netze.

Erg. Ich werde es tun.

Prinz. Ich staune über den merkwürdigen Vorfall.

Or. Ich habe noch nie dergleichen gesehen.

Cor. Geh' doch hin.

Fil. Erhabenste Prinzessin, dieses Tier, das wir hier gefangen haben, möchten wir Ew. Hoheit gern zum Geschenke machen.

Prinz. Hirten, ich danke euch. Aber was wird das schließlich sein? Dem Gesichte nach scheint es mir Archiprotarco zu sein.

Filib. Auch ich möchte schwören, daß es der Schulmeister ist, wenn er nicht diese Füße, diesen Bart und diese Hörner auf dem Haupte hätte.

Leuc. Laßt mich gewähren, denn bald werden wir die Wahrheit erfahren. Seht, wie die Hörner abzunehmen sind, seht den falschen Bart und seht schließlich Archiprotarco.

Fil. O was für ein Wesen hatten wir gefangen! Das ist ja ein Mensch.

Prenc. Vuò vederne il fine.

Arch. Solvite me da le reti, temerarij e importuni scacciatori: ch' io non son bestia più di quello, che siate voi. – – – – – – – – – – –

Prenc. Pastori, vi ringratio. Ma che sarà questo? Al volto parmi Archiprotarco.

Fil. Anch 'io giurerei, che fosse il Maestro. – – – – – – – – –

Leuc. Lasciate fare a me: che tosto sapremo la verità. Ecco che le corna si levano. Ecco la barba che è posticcia e ecco in fine Archiprotarco.

Fil. O' che fiera habbiam presa. Questi è un' huomo.

Arch. Oime misero, che sarò fatto favola di questa corte.

Prenc. Pastori, scioglietelo, e poi andate a la buona ventura. Voi vedete il dono, che m'havete fatto. – – – – – – – – – – – – – – Ma mi volgo a te, ò Maestro; e che vuol dire questo tuo travestimento? Qual strana pazzia t' hà indotto a questo? Non ti sei vergognato? Dillo, a che fine il facesti tu?

Arch. O, ich Unglücklicher, nun bin ich zum Gespött des Hofes geworden.

Prinz. Hirten, bindet ihn los und geht in Gottes Namen. Ihr seht ja das Geschenk, daß ihr mir gemacht habt.

Fil. Erlauchteste Herrin, wir haben geglaubt, daß es ein wildes Tier sei. Eure Hoheit möge unsere gute Absicht nicht verkennen.

Prinz. Aber jetzt wende ich mich zu dir, Meister; was soll deine Verkleidung bedeuten? Welche absonderliche Torheit hat dich dazu verleitet? Schämst du dich nicht darüber? Sag', weshalb hast du es getan?

Arch. Erhabenste Herrin, ich bitte Ew. Hoheit um Gnade, daß ich wegen zu großen Leichtsinns gefehlt habe. Der Grund hierfür ist, daß ich neulich etwas über das Leben der Satyrn gelesen und ich gewünscht habe, mich in einen Satyrn zu verkleiden.

Prinz. Es wird sich anders verhalten. Ich werde es sicher erfahren. Geh' und ziehe deine eigentlichen Kleider an.

Leuc. Ach, Hoheit möchten diese ihm doch lassen, denn sie stehen ihm so gut!

Prinz. Geh' schnell, denn heute abend werde ich mich noch mehr über deine Torheit unterrichten.

Leuc. Meister, nehmet mit Euch diese Hörner, die Ihr zurückgelassen habt. — — — — — — — — — — — — — — — — — —

Mit der eben behandelten Szene ist aber in dem Stücke nicht die Handlung zu Ende, sondern es beginnt damit eine neue Verwicklung derselben: der rachsüchtige Pedant erzählt dem törichten Gatten der Leucippe, daß diese eine Liebesszene mit Leandro gehabt habe. Zum Glück stellt sich später heraus, daß derselbe weiter nichts ist als die als Mann verkleidete Atalanta, was erstere vor einem sicheren Tode bewahrt.

Es bedarf keiner besonderen Erwähnung, daß die hier absichtlich mit großer Ausführlichkeit wiedergegebenen Szenen aus der „Atalanta" ein bemerkenswertes Seitenstück zu einem der Liebesabenteuer Falstaffs enthalten, wenigstens ist uns keine Komödie oder Novelle bekannt, die das charakteristische Moment der Schmückung eines Galans mit Hörnern bzw. Hirschgeweih so humoristisch schildert, selbst J. Lylys Endimion nicht, dessen Einfluß im übrigen nicht bestritten werden soll.

Arch. Excellentissima Domina, dimando venia a Vostra Altezza; perche hò errato per troppa leggierezza. E la cagione è stata l'haver letto nuperrime alcune cose di questa vita Satirica. — — — — — — — — — — — — —

Prenc. Altro ci deve essere. Ma vorrò saperlo certo. Và, e rivestiti dei primi tuoi vestimenti.

Leuc. Eh Vostra Altezza gli lasci questi, che gli stan molto bene. —

Nachträge.

Von

Hermann Henkel (Wernigerode).

I. Vom Blankvers bei Shakespeare und im deutschen Drama.

Ich habe schon 1887 im ersten Bande der „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte“ das Verhältnis des deutschen zum englischen Blankvers untersucht und möchte jetzt im Anschluß an H. Conrads Untersuchungen in den „Preußischen Jahrbüchern“ (CXXII, 388) noch einmal darauf zurückkommen. Conrad glaubt in metrischen Kriterien das sicherste Fundament für die Feststellung der Zeitfolge der Shakespearischen Dramen zu finden. Ob sich aus ihnen im einzelnen von Drama zu Drama genügende Ergebnisse gewinnen lassen, bleibt abzuwarten. Vorläufig wird man Conrad im allgemeinen eine zunehmend freiere Behandlung des Verses in den Stücken des britischen Dichters zugeben dürfen, die sich im verstärkten Gebrauch von Trochäen, Anapästen, Doppeliamben,[1]) Enjambements, gebrochenen Versen und Alexandrinern zeige und schließlich jede Stimmung, jede Leidenschaft am treuesten widerspiegle. Und hierin erblickt Conrad die wahre Aufgabe des dramatischen Verses, der von Deutschen nur Heinrich v. Kleist gerecht geworden sei, „der einzig große Rhythmiker unter unsern Dramatikern“, während der Vers in den Dramen unserer sonstigen Klassiker schlafe.

[1]) Was Conrad Doppeliambus nennt ⏑⏑—— findet er auch im deutschen Drama, wo er ein unbekanntes Dasein führe, ohne jedoch Belege dafür zu geben. Auch mir ist ein solcher Fuß unbekannt. Sollte er ihn in einem Verse, wie Penthesilea A. 2: „Ihr Götter, ihr olympischen! Unglücksbote!“ erkennen, so ist die 2. Silbe des letzten Wortes tieftonig und der Vers endet mit Anapäst und Iambus ⏑——⏑⏑—, ⏑⏑—, ⏑—⏑.

Ohne Zweifel, der Vers muß sich bei der leidenschaftlichen Erregtheit der Sprache Kleists ähnliche, wenn auch nicht überall gleich starke Freiheiten in der Mehrzahl seiner Stücke gefallen lassen wie der Shakespearische in seiner freiesten Behandlung: Anapäste begegnen bei ihm in allen Füßen, auch wohl zwei in demselben Verse; ebenso Trochäen, mit besonderer Härte im Versschluß, wie im Zerbrochenen Krug A. 7: „der Flickschuster", (⏑—,—⏑) in R. Guiscard A. 7: „verantworten" (⏑—,—⏑) im Amphitryon III, 11: „wie Maulwürfe" (⏑—,—⏑) u. a. m. Hebt der Vers mit mehreren Trochäen an, so erscheint der iambische Rytmus völlig verwischt, wie in Penthesilea A. 3: „Heil dir! Heil dir! Heil dir! Er hemmt den Lauf" (—⏑—⏑—⏑⏑—⏑—), oder im Prinzen von Homburg II, 10: „Träum' ich? wach' ich? leb' ich? bin ich von Sinnen?" (—⏑—⏑—⏑—⏑⏑—⏑). Das Längenmaß des Blankverses ferner einzuhalten kümmert ihn wenig, am auffallendsten in der Hermannsschlacht, sind im ersten Akt gleich zwei Fünftel der Gesamtzahl der Verse nicht Quinare, sondern Vier- und Sechsfüßler neben einigen Zwei- und Dreifüßlern. Ruhelos springt die Rede von Vers zu Vers hinüber, wie denn beispielsweise die 1. Szene der Familie Schroffenstein 155 solcher Enjambements aufweist. Zahllos sind die durch den Dialog zerstückten Verse. Die Cäsur ist kaum noch zu erkennen. Ja es gibt Verse, die als solche überhaupt nicht mehr kenntlich sind, wie im 2. A. des Zerbrochenen Kruges die Worte: „Der Flickschuster wird ihr schon einfallen!"

Der Realismus, der den Vers ausschließlich der ausdrucksvollen Wiedergabe des Inhalts und der Wirkung zu dienen zwingt, scheint somit folgerichtig zur Forderung der ungebundenen Rede für das Drama zu führen.

Was endlich dem angeblich schlafenden Vers unserer Klassiker betrifft, so wird man einen solchen ja wohl Lessing am wenigsten zuschreiben dürfen in Ansehung des bei ihm wiederkehrenden unaufhaltsam über das Versende hinwegsetzenden Redestroms und der immer von neuem das Gefüge des Verses lebhaft durchschneidenden Rede und Gegenrede. Bei Goethe und Schiller aber, obwohl es auch bei ihnen nicht an über- und unterzähligen Versfüßen, an Trochäen, Anapästen, Enjambements und gebrochenen Versen fehlt, bewahrt der Vers doch überwiegend seine ideelle Aufgabe der Wirklichkeit zu entrücken und durch die der Alltäglichkeit entzogene

Rede die Stimmung der Hörer zu erhöhen. Aber darf man darum vom Verse Goethes mit seinem melodischen Fluß, und vom Schillerschen mit seinen klangvoll dahinrauschenden Wellen sagen, daß sie schlafen?

II. Zu Goethe und die Bibel.

Bereits wiederholt habe ich in den „Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte“ (I, 120 und 514; V, 354) Ergänzungen zu meinem Büchlein „Goethe und die Bibel“ (Leipzig 1890) zu bringen gehabt. So möge denn auch noch eine vierte Nachlese folgen.

Zu II. Buch Kön. IX, 20. Bei diesem Geschäfte, wo der H. Gesandte mit dem Treiben Jehu, des Sohnes Nimsi durcheilte. An v. Franckenberg 8. September 1785, – dasselbe Gleichnis im Briefe Carolinens an ihren Gatten A. W. Schlegel 10. Juli 1801 (Waitz II, 125): „Tiek weiß, daß Du zuweilen – ein Treiben wie das Treiben Jehu verführest“; denn so muß es natürlich heißen statt Jesu, das der Druck gibt.

Zu Hesekiel 37, 1–10. Gewiß wird es (d'Altons osteologisches Heft) neue Lust und Leben in dieses Feld Hesekiels bringen. An Nees v. Esenbeck 3. Dezember 1820.

Da es uns nicht beschieden ist an fürstlichen Tafeln zu schmausen und man sich nach dem Evangelium auch wohl mit Brosamen, mit Abhub genügen mag, so ist dieses (Bildchen von Julius Roman) ein kostbarer Bissen. An Großherzog Karl August 13. Juli 1820, Matthäus 14, 20.

Zu Matthäus 21, 7. Den Vortritt hier (im Paradies) ein Esel hat, Er kommt mit muntern Schritten; Denn Jesus zur Prophetenstadt Auf ihm ist eingeritten. Westöstl. Divan Paradies, Begünst. Tiere.

Zu Lukas 16, 8. Nun weiß man doch, in welcher Höhle man diesen Fuchs suchen muß (Zach. Werner, damals Kanonikus der Redemptoristen zu Maria Stiegen, denen die Aufsicht über die Seminaristen und alle Jünglinge, die sich dem geistlichen Stande widmen, übertragen war) und lobt ihn wie der Herr den ungerechten Haushalter, wenn er die Pflicht Proselyten zu machen mit so unverschämtem Eifer zu erfüllen strebt. An Karl August 1. Januar 1821.

Zu Lukas 20, 14. 24. Denselben Irrtum wie Goethe, daß das

Evangelium den Entschuldigungsgrund: Ich habe ein Weib gewonnen anerkenne, begeht auch Caroline (Schelling) im Briefe an ihre Schwägerin vom 2. September 1804 (Waitz II, 263).

Zu Ev. Johannes 9, 4. Wir müssen nun sehen, sagt Goethe (nach dem Tode der Großherzogin), wie wir uns mit dem Leben abfinden und so lange es Tag ist, den Kopf oben behalten, so lange man schafft, darf man auch nicht nachgeben; aber die Nacht, die ewige Nacht kommt, wo alles Wirken sein Ende erreicht. Soret, Unterhaltungen mit Goethe Nr. 111, 14. Februar 1830.

Auf die Nachricht, daß der junge Schmidt im Gouvernement Perm Diamanten gefunden habe, rief Goethe aus: Thomas, obwohl er ein Heiliger war, wollte die Wunden unsers Erlösers sehen, ich habe zwar nicht die Ehre ein Heiliger zu sein, doch schreiben Sie Schmidt, wenn er mich überzeugen will, möge er mir einige von seinen Diamanten senden. Soret, Unterhaltungen mit Goethe Nr. 103, 8. Juni 1830. — Ev. Johannis 20, 25.

Von den von Goethe gebrauchten biblischen Redensarten ist noch nachzutragen: Von Ewigkeit zu Ewigkeit, an Frau v. Stein Nr. 62, Psalm 103, 17: Über ein kleines, an A. v. Goethe 16. Mai 1812, Ev. Johannis 16, 16; Mit Furcht und Zittern, an H. Meyer W. A. Nr. 6842, Philipper 2, 12; Stimme in der Wüste, an Seebeck, 13. Dezember 1820, Matthäus 3, 3.

Ich selbst habe Leute gekannt, die des Propheten ewiges Ölkrüglein ohne Verwunderung in ihrem Hause angenommen hätten; Werther 10. Juli 1771, II. Könige 4, 1–7, das erste Wunderwerk des Propheten Elisa.

Von der Staël ging ich zu Goethe, der mich in seinem Garten — sehr lieb und gar nicht ceremoniös aufnahm. Die Helwig, geb. Imhof, kam hin. Als wir uns umarmten, sagte Goethe, das sei der Gruß der Elisabet. Caroline an W. v. Humboldt, 20. April 1804. Beide Frauen waren in gesegneten Umständen; Ev. Lukas 1, 39fg.

Besprechungen.

Hermann Reich, Der Mimus. Ein literarentwicklungsgeschichtlicher Versuch. Erster Band. Berlin, Weidmann, 1903. Erster Teil: Theorie des Mimus. Zweiter Teil: Entwicklungsgeschichte des Mimus. VII, 900 S. 8°.

Es ist sonderbar, daß Laienurteil sich die klassische Philologie heutzutage leicht als eine Wissenschaft auf dem absteigenden Aste vorstellt. Denn nie, von den Zeiten der Renaissance abgesehen, ist ihr neues Material in reicherer Fülle zugeströmt als jetzt durch die ägyptischen Funde; nie hat sie sich aber auch größere Aufgaben gestellt und energischer in Angriff genommen als in unserem Zeitalter. Die zeitlichen und örtlichen Grenzen des klassischen Altertums existieren nicht mehr; die religionsgeschichtliche Forschung Useners, Rohdes, Dieterichs hat das Gemeingültige in der religiösen Entwicklung des Altertums ebenso aufgedeckt wie ihre Nachwirkungen im Christentum; die Zusammenhänge der antiken mit der neueren Kunstprosa hat Norden, das Fortleben der antiken Posse in der modernen italienischen wieder Dieterich in seinem „Pulcinella" aufgezeigt. Unerschrocken hat der klassische Philologe nicht nur als Spaziergänger, sondern als Pfadfinder die Gebiete betreten, die dem Anthropologen, dem Folkloristen, dem Theologen und den Philologen der anderen Fächer vorbehalten schienen.

In Nachahmung so großer Muster ist unser Verfasser zu einer Art wissenschaftlichen Globe-Trotters geworden. Was ich oben als das Thema von Dieterichs „Pulcinella" gegeben habe, das ist auch eines der Themen Reichs. Eines nur, denn er steckt sich sein Ziel noch erheblich weiter als Dieterich. Und wenn Dieterichs Darstellung herben Widerspruch gefunden hat, so meint der Verfasser sie korrigieren und ihre Lücken füllen zu können. Was uns Reich geben will, ist nichts geringeres als die Entwicklungsgeschichte des Dramas mit Ausschluß des klassischen und klassizistischen, und zwar sowohl bei den europäischen Völkern (die Türken eingeschlossen) wie bei den Indern. Er glaubt den Faden gefunden zu haben, der vom alten Griechenland bis herunter zu Gerhart Hauptmanns Versunkener Glocke, dem türkischen Karagöz und der neapolitanischen Pulcinellata führt. Dieser Faden heißt dem Verfasser Mimus, seine Entstehung und seinen Verlauf stellt er sich folgendermaßen vor.

Auf dorischem Gebiete hat sich aus grotesken Tanzdarstellungen, dergleichen sich noch heute bei primitiven Völkern finden, eine Art einfachster Dramolets entwickelt, die allerlei Typen des täglichen Lebens drastisch schilderten und überhaupt durch ihre Realistik (mit griechischem Worte kann man es Biologie nennen) sich auszeichneten. Diese Szenen finden zum erstenmal literarische Ausbildung im 5. Jahrhundert durch Sophron und haben das Glück, in dieser Gestalt das Interesse des Aristoteles und der Peripatetiker zu erwecken, durch deren Forschung nun wieder die alexandrinischen Dichter, Theokrit und Herondas angeregt werden, den Mimus zu

erneuern und zwar in streng stilisierter Gestalt, in Versform. Aber neben dieser gesprochenen Form des Mimus, der Mimologie, besteht seit alters auf ionischem Boden auch eine gesungene, die Mimodie. Diese verschmilzt seit den Zeiten Alexanders d. Gr. in den hellenisierten Städten des Orients mit der Mimologie zu dem großen mimischen Drama, das der Verfasser auf Grund einer einzigen Plutarchstelle (quaest. conviv. VII 8, 4) „Hypothesis" nennen zu dürfen glaubt, einer umfangreichen Dichtung mit lang ausgesponnener Handlung, mit vielen Personen, mit Wechsel zwischen Poesie und Prosa, zwischen Rezitation und Gesang. Diese neue Gestaltung erreicht auf römischem Boden ihre höchste Entwicklung in der cäsarischen Zeit durch Laberius und Publilius Syrus, die man durchaus als Nachahmer der Griechen anzusehen hat. Dagegen tritt der Klassiker der mimischen Hypothese in griechischer Sprache erst etwas später auf in der Person des Philistion, den Reich S. 880 geradezu den „Shakespeare der Antike" zu nennen wagt. Tragödie und Komödie sterben ab, der Mimus tritt an ihre Stelle; er ist das Drama des späteren Altertums, er stellt die Kontinuität der dramatischen Poesie zwischen Altertum und Mittelalter her. Freilich im Westen Europas lebt er während des Mittelalters nur in sehr verkümmerter Gestalt weiter; die französischen Farcen haben sich aus ihm entwickelt, und die Joculatores, die Jongleure üben Künste der ältesten primitivsten Mimen weiter. Dagegen Byzanz hat den Mimus in seiner vollen Kraft bewahrt, und selbst die Eroberung durch die Türken gibt dem Mimus nur neue Gelegenheit seine Lebenskraft zu beweisen. Die Türken übernehmen ihn und führen ihn wenigstens in der Form des Karagözspieles bis auf den heutigen Tag weiter;[1]) auswandernde byzantinische Mimen aber bringen ihn nach Venedig hinüber, und nun wird er in Italien zur commedia dell' arte und führt so die Entstehung des modernen Lustspiels herbei. Inzwischen aber sind längst auch die Keime erblüht, die die griechischen Mimen zur Zeit des Alexanderzuges bis nach Asien getragen haben, und Çûdraka und Kalidâsa können auch ihrerseits vom alten Stamme die schönsten Blumen pflücken.

Wenn ich glauben darf, die Grundgedanken des Reichschen Buches einigermaßen zutreffend formuliert zu haben, so danke ich diese Zuversicht einer ähnlichen Inhaltsübersicht, die der Verfasser selbst in der Deutschen Literaturzeitung 1903, Nr. 44 gegeben hat. Ohne diese wäre es nicht ganz leicht gewesen, die von ihm durchmessenen Wege mit völliger Sicherheit zu zeichnen. Denn sie sind recht kraus, und so gern ich zugestehe, daß dem Verfasser im Laufe seiner Untersuchungen tastendes Hin- und Herwandern nicht erspart bleiben konnte, so muß ich doch bedauern, daß er auch seinen Leser noch einen ähnlichen Zickzackkurs durchlaufen läßt; ja manchmal scheinen augenblickliche Assoziationen die Anordnung des Stoffes bestimmt zu haben. Das zehnte Kapitel ist „Shakespeare" überschrieben; aber ein großer Teil dieses Kapitels beschäftigt sich mit dem Pastoraldrama, wo denn zwar S. 895 von Gerhart Hauptmanns „gewaltiger Erfindungskraft" (sic!), aber von Shakespeare gar nicht mehr die Rede ist. Und so gibt allenthalben der Verfasser

[1]) s. Studien zur vergl. Lit. Gesch. II, 119 und VI, 378.

der Fülle seines Stoffes nach und läßt sich hier und dorthin treiben, statt dem Strom mit fester Hand ein übersichtliches Bett zu schaffen. Daher kommt's denn auch, daß Breiten und Wiederholungen die Sympathie des Lesers bisweilen auf eine nicht ganz leichte Probe stellen. Der Verfasser versichert, zwölf Jahre auf die Sammlung seines Stoffes verwendet zu haben, was wir gern glauben und dankbar anerkennen. Aber dann hat's ihn offenbar gedrängt seine Reichtümer der Öffentlichkeit nicht länger vorzuenthalten, und so ist die Wiedergeburt des Stoffes im Geiste des Verfassers, die die Voraussetzung eines guten Buches ist, hier nur unvollkommen eingetreten. Ja der Verfasser scheint sich kaum die Zeit genommen zu haben, sein Buch wenigstens stilistisch noch einmal zu übergehen. Oder wie hätten sonst Salopperien stehen bleiben können wie (um ein Beispiel von vielen zu geben) S. 801: „Du lieber Gott, wir haben ja allerdings" usw. oder Trivialitäten wie S. 169: „wer will es Cytheris verargen, wenn sie einem Marc Anton sich in freier Liebe verband, demselben, dessen übersprudelnde Kraftfülle und Genialität Shakespeare zu seinem großen Drama begeistert hat? Sie hat sich von ihrem Liebhaber Millionen schenken lassen, aber tat das nicht später auch Kleopatra, die Ptolemäerin, die Königin von Ägypten?"

Ich habe mich bei der Form des Reichschen Buches lange aufgehalten, denn ich meine, daß solche Schönheitsfehler zugleich auf organische Schäden hinweisen. Wer seine Probleme bis ins letzte scharf und klar durchdacht hat, wird schon dadurch vor vielen der eben geschilderten Fehler geschützt sein. Aber ich muß leider, ehe ich zu den Hauptfragen übergehe, noch einer anderen Schwäche des Werkes präliminarisch gedenken. Es mag bei einem so großen Bau vielleicht nicht darauf ankommen, ob jeder einzelne Stein tadellos ist; aber es weckt Bedenken, wenn das Material (nicht bloß das aus zweiter Hand genommene, von dem ich nachher noch rede, sondern auch das vom Verfasser selbst gewonnene) bisweilen etwas ganz anderes sagt als Verfasser meint. Auf S. 120 spricht Verfasser von der Schwiegermutter als komischem Typus, aber das Fragment des Laberius, das er dafür zitiert, redet von der *noverca*, auf die Reich erst weiterhin zu sprechen kommt. Der Mimograph A. Lutatius Catullus S. 149 verdankt seine Existenz einer Kontamination des Mimographen Catullus mit dem Konsul, Kimbernsieger und Epigrammatiker Q. Lutatius Catulus, und dieser neukreirte Mimendichter muß dann den Satz beweisen helfen, daß Mimendichten auch in den besten Familien vorkam. Auf der folgenden Seite erscheint der Grammatiker Crassicius, „ein Freigelassener aus Tarent, der später durch einen Kommentar zu Smyrna als Grammatiker berühmt wurde". Lateinisch heißt das bei Sueton de gramm. 18: *genere Tarentinus . . . commentario Smyrnae edito adeo inclaruit* . . . nämlich zu dem Gedichte Smyrna von Cinna. Wenn Laberius schreibt (V. 40 Ribb.): *pharmacopoles simium Deamare occepit*, so wird das in Reichs Übersetzung S. 592, es sei jemand zu dem Affen des Apothekers in heißer Liebe entbrannt. In der Anekdote aus Lucian (ῥητ. διδασκ. 21) S. 433 ist τί ὁ Παιανιεὺς πρὸς ἐμέ; mißverstanden oder doch falsch übersetzt usw.

Man muß also gewiß die Zeugnisse, die der Verfasser beibringt, sich immer genau daraufhin ansehen, ob sie wirklich das sagen, was sie sagen

sollen. Aber das kann den Dank für den großen Sammelfleiß des Verfassers kaum vermindern, der, wie er selbst in der Vorrede versichert, das früher bekannte Material für die Kenntnis des Mimus bis zum Zehnfachen vermehrt hat. Dabei möchte ich nur freilich davor warnen, über Reich seine Vorgänger zu vergessen. Diese Gefahr scheint mir namentlich bei Grysar und Dieterich nahezuliegen, da Reich selbst, wie das so leicht geht, nicht immer mehr ganz klar in Erinnerung gehabt zu haben scheint, wie viel er ihnen verdankt. Dies gilt besonders von Grysar, für dessen vor 50 Jahren veröffentlichte Abhandlung über den Mimus (Sitzungsberichte der Wiener Akademie Bd. XII, 1854) Reich fast nur abfällige Worte, zum Teil herbster Art, übrig hat. Wenn Reich S. 5 sagt, die Gesamtauffassung des Mimus habe durch Grysar so gut wie nichts gewonnen, so scheint mir demgegenüber nachdrücklich betont werden zu müssen, daß Reich nicht nur eine ganze Anzahl Belege aus Grysar übernommen hat, sondern ihm auch manche Richtlinien verdankt. Grysar hat das Verdienst, auch Zeugnisse des späten Altertums, namentlich der Kirchenväter, und Zeugnisse mittelalterlicher Historiker über das Fortleben des Mimus herangezogen zu haben — Zeugnisse, die keineswegs im Bereich der Alltagslektüre zu finden waren. Reich ist gewiß auf den so gewiesenen Wegen erheblich weiter fortgeschritten, aber wie sehr er gerade in diesen Dingen von Grysar abhängig ist, kann ein bezeichnendes Beispiel zeigen. Grysar erzählt S. 335, angeblich nach Otto von Freisingen: „als Kaiser Heinrich II. mit Agnes der Tochter des Herzogs von Poitou, im Jahre 1054 zu Ingelheim Hochzeit hielt, fanden sich die Histrionen nach der gewohnten Weise dort in großen Scharen ein“ usw. Ebenso Reich S. 798 im Text: „So ließ Heinrich II. im Jahre 1054 bei seinem zu Ingelheim gefeierten Beilager mit der schönen Agnese von Poitou die histriones nicht vor sich kommen“ usw. Es handelt sich natürlich vielmehr um Heinrich III., der Agnes von Poitou aber nicht im Jahre 1054, sondern 1043 heiratete. Daß Reich hier Grysar einfach ausgeschrieben hat, ohne nachzuprüfen, wirkt umso sonderbarer, als er zu dem Zeugnis Ottos v. Freisingen noch zwei andere zugefügt hat, die, wie er selbst angibt, das Geschehnis *ad annum 1043* und *1045* bringen. Trotzdem erhält auf der folgenden Seite Grysar die Note: „Diese Stelle hat Grysar einfach aus Muratori abgeschrieben“![1]) Unter diesen Umständen machen mir, wie ich ehrlich gestehen will, eine Reihe Zitate nach veralteten Ausgaben und in veralteter Form den Eindruck, als ob sie Material aus zweiter Hand wären (vgl. z. B. die Grabschrift des Mimen Vitalis, von Reich S. 158 und 599 nach Meyers Anthologie zitiert wie bei Grysar S. 313 statt etwa nach Bährens poet. lat. min. III, 245; beachte auch die häufigen Zitate wie 'glossae Labbaei', obwohl anderwärts das Corpus glossariorum benutzt ist, Fronto editio Romana usf.). Aber es stammen, wie gesagt, nicht bloß solche Einzelheiten aus Grysar, sondern auch wesentlichere Stücke der Reichschen Darlegung. Grysar hat bereits genau wie Reich auf Grund der schon oben angeführten Plutarchstelle zwischen mimischen Hypotheseis, denen *τὰ μήκη τῶν δραμάτων καὶ τὸ δυα-*

[1]) Man erwäge in diesem Zusammenhang auch die Äußerung über Grysar S. 426 Anm. und 800 Anm.

χορήγητον eignen, und den mimischen παίγνια, den kurzen zum Vortrag beim Gelage und ähnlichen Gelegenheiten bestimmten mimischen Scherzen geschieden (S. 241). Er hat auch diese ὑποθέσεις schon (S. 256) charakterisiert als mehraktige personenreiche Dramen mit umfänglicher Handlung und hat sich dafür auch schon genau wie Reich auf eine andere Plutarchstelle (de sollert. animal. 19 μίμοι πλοκὴν ἔχοντι δραματικὴν καὶ πολυπρόσωπον) berufen. Ja, die Exemplifizierung geschieht bei Grysar und Reich (S. 564) in genau der gleichen Weise mit dem Räuberstück Laureolus, für das wir ein paar Zeugnisse besitzen, die man z. B. in Pauly-Wissowas Realenzyklopädie III 1796 findet. Auch dahin hat sich Grysar schon ausgesprochen, daß die Fragmente des Laberius teilweise prosaisch sind; anders kann ich seinen Satz S. 263 nicht deuten: „(es) kommen einige unter diesen Bruchstücken vor, die, wenn man auch eine teilweise Corruptel in denselben voraussetzen will, ursprünglich die Form von Versen schwerlich gehabt haben", obwohl zuzugeben ist, daß Grysars folgender Satz mit dieser Auffassung in nicht leicht erklärlichem Widerspruche steht. Reich, der jenen Satz S. 570 zitiert und in der Sache damit zusammenstimmt, hat für den armen Vorgänger nur Tadel, und doch gibt er eigentlich nichts mehr als dieser: er begnügt sich, dieselben zwei Fragmente als Beweis anzuführen, während es doch so nahe gelegen hätte, die Laberiusfragmente auf diese Frage hin energisch durchzuarbeiten. Ich hoffe, daß das nächstens von befreundeter Seite geschieht, und begnüge mich hier darauf hinzuweisen, daß zugunsten der Grysarschen Ansicht mehr vielleicht noch als die von Ribbeck gewaltsam in Verse gezwängten Fragmente diejenigen beweisen, die bei Ribbeck ohne jede Änderung Verse — sein sollen. So liest man bei ihm als 66. Vers des Laberius: *foriolus esse videre: in coleos cacas* mit doppeltem grobem Verstoß gegen die einfachsten Gesetze des szenischen Senars. Endlich mag, um den Einfluß Grysars auf Reich zu charakterisieren, doch noch erwähnt sein, daß auch die Vermischung der Dichter Catulus und Catullus von Grysar stammt (S. 299), der aber wenigstens dem Lutatius Catulus seinen richtigen Vornamen *Q.* belassen hat.

Weit anerkennender als von Grysar spricht Reich von Dieterichs Pulcinella, was jedem eine Genugtuung sein wird, der der Überzeugung ist, daß die Fülle der Gedanken und des Stoffs diese Beiträge zur Geschichte der komischen Figuren selbst dann noch jedem Literarhistoriker höchst wert machen müssen, wenn Dieterichs Kombinationen nicht alle zu halten sind. Auch hier aber gedenkt Reich seiner Verpflichtungen nicht immer ausdrücklich. So hat Dieterich S. 262 ein großes Repertoire von Pulcinellaten aus eigener Kenntnis zusammengestellt; Reich übernimmt S. 676 die Titel, ohne Dieterichs mit einem Worte zu gedenken.

Mein Leser wird, wenn er nicht klassischer Philologe ist, bereits sehr ungeduldig geworden sein. Unsere Kritik ist noch immer nicht zur Hauptsache gekommen. Oder ist sie etwa so glücklich gewesen, klarzustellen, daß saubere Einzelarbeit auch für große literarhistorische Konstruktionen eine unerläßliche Voraussetzung ist? In jedem Falle wird das Gesagte die Warnung begründen, die mir gerade für Leser, die nicht zu Reichs und

meinen Fachgenossen gehören, nötig scheint — die Warnung, die einzelnen Aufstellungen Reichs mit großer Vorsicht aufnehmen zu wollen.

Und nun zur Hauptsache: wie weit kann man Reichs Grundidee, wie ich sie vorhin zeichnete, als erwiesen ansehen? Ich scheide dabei den Teil, der allgemein als verfehlt anerkannt ist, ohne weiteres aus, nämlich Reichs Versuch eine peripatetische Theorie des Mimus zu rekonstruieren und diese Theorie gewissermaßen als Lebenswecker für den bereits halb abgestorbenen Mimus hinzustellen. Man mag sich Theokrit und Herondas allenfalls als Verwirklicher einer Theorie denken; ein volkstümliches Schauspiel, wie gerade nach Reichs Ansicht der Mimus im späteren Altertum war, muß stärkere Wurzeln seiner Kraft haben. Aber ganz abgesehen von dieser Prinzipienfrage, der Beweis für die Existenz der aristotelisch-peripatetischen Theorie ist nicht geführt. Übrigens darf sie auch Reich ruhig aus seiner Darstellung streichen, die hierdurch jedenfalls keine wesentliche Veränderung zu erleiden braucht.

Für das übrig bleibende Hauptstück den Beweis zu führen war schwierig, schwierig ist auch die Kritik. Und zwar liegen die Schwierigkeiten so sehr in der Person wie in der Sache. Wie kann der klassische Philologe das türkische Schattenspiel, das indische Drama so weit kennen, um mit Sicherheit es in eine so ungeheure Kette als Glied einzufügen? Übersetzungen sind ein schlechtes Ersatzmittel; schlimmer ist es, daß dem, der nicht Turko- oder Indologe ist, die literarischen und kulturellen Zusammenhänge entgehen, die Karagöz und Mṛcchakatikâ vermutlich viel fester an türkisches und indisches Wesen knüpfen als an griechische Vorbilder. In dieser Hinsicht verdient hier besonders Erwähnung, was einer der besten und feinsten Kenner indischer Literatur, was Oldenberg über Reichs Versuch urteilt, das indische Drama als Ausfluß des griechischen Mimus zu erweisen (Die Literatur des alten Indien, Stuttgart 1903, S. 242 ff.). Ihm scheinen Çakuntalâ, Mṛcchakatikâ usw. in ihrer Wesenheit so spezifisch indisch, „daß die Annahme einer Entlehnung aus fremdem Kulturbesitz nirgends herausgefordert wird", während in Plastik und Astronomie der Inder der griechische Einfluß die deutlichsten Spuren hinterlassen hat. Aber wenn wir auch von den Literaturen absehen, die schon durch ihre Sprache dem Laienurteil die erheblichsten Schwierigkeiten entgegensetzen, selbst die Frage scheint sich mir dem Urteil des klassischen Philologen, sofern er nicht Spezialstudien gemacht hat, zu entziehen, ob etwa Shakespeare (um nur den größten zu nennen) sich irgendwie mit dem Mimus in Zusammenhang setzen läßt. Es gibt über Shakespeares Quellen doch eine recht erhebliche Literatur; darf man sie ignorieren, darf man auf jede Spezialforschung verzichten und rein auf gewisse generelle oder auch mehr ins einzelne gehende Ähnlichkeiten hin behaupten: „Das muß Shakespeare irgendwie aus dem Mimus haben"? Ist der gerade Weg hier wirklich immer der beste? Gewiß, die *perituri cista Latini*, die Kiste, in die sich der Ehebrecher des Mimus verkriechen muß, um sich vor dem zornigen Ehemann zu retten, erinnert jeden Leser des Juvenal (IV, 44) an Falstaff im Waschkorbe. Aber wer hier wie Reich S. 870 eine gerade Linie über den mittelalterlichen Mimus zieht, übersieht, daß der Weg z. B. auch

über die italienische Novelle gehen kann, der das Motiv ebenfalls geläufig ist, wie jeder aus seinem Boccaccio (V, 10, VIII, 8) weiß. Und da wir die Novelle auch sonst sicher als Shakespeares Quelle nachweisen können, den Mimus aber nicht, so scheint mir die Wahrscheinlichkeit nicht gerade auf Reichs Seite.[1])

Mit den letzten Erörterungen habe ich schon die Schwierigkeiten angeschnitten, die die Sache einem Beweis wie dem Reichschen und — einer Kritik wie der meinigen entgegenstellt. Wann kann in literarischen Dingen Abhängigkeit, zumal wenn sie nicht von vornherein wahrscheinlich ist wie bei allen Lateinern gegenüber den Griechen, wann kann literarische Abhängigkeit als erwiesen gelten? wie groß müssen die Ähnlichkeiten zweier Dichtungen sein, um die eine als Nachbildung der andern ansehen zu dürfen? auf was für übereinstimmende Motive und Formen können Dichter verschiedener Völker und Zeiten selbständig verfallen? Reich selbst geht davon aus, daß mimische Tänze sich bei primitiven Völkern sozusagen selbstzeugend entwickeln; wer möchte leugnen, daß sich nun diese Keime auch bei verschiedenen Nationen oder Rassen analog fortbilden können? ja daß manches, was in unseren Konstruktionen erst als Erzeugnis einer solchen Fortbildung erscheint, schließlich auch ohne die angenommenen Vorstufen selbsttätig habe entstehen können? Man nehme als Beispiel eine Ähnlichkeit zwischen dem 4. Mimiambos des Herondas und der Mṛcchakatikâ, die jedem Leser beider Dichtungen auffallen muß wie sie Reich aufgefallen ist. Wie dort die Frauen den Asklepiostempel mit der Pracht seiner Weihegaben bestaunen, so hier z. B. Maitreya das Haus Vasantasenās; in beiden Fällen muß die mimische Kunst des Vortragenden dem Hörer vor die Seele zaubern, was seinen Augen sich nicht vorführen läßt. Aber was ist damit für einen historischen Zusammenhang bewiesen? Ähnlich steht es z. B. um Mischung von Prosa und Vers, die der Mimus in seiner entwickelten Form allerdings z. B. mit dem indischen Drama gemeinsam gehabt zu haben scheint, ähnlich um die Verwendung komischer Figuren aus bestimmten Ständen (Geistliche, Ärzte, Schwiegermütter usw.), ähnlich um Wortverdrehungen, um Gemeinplätze vom Wirken des Schicksals (Reich 841) u. dgl. Ja ich könnte mir sogar denken, daß es Zufall ist, wenn es eine Pulcinellata ‚Pulcinella finto statua'[2]) gibt und in der Mṛcchakatikâ der flüchtende Spieler sich vor seinen Verfolgern dadurch zu retten sucht, daß er sich als Statue in den Tempel stellt. Gewiß sagt Oldenberg a. a. O. sehr richtig: „Wie ein Beweis aussehen sollte, der die Unmöglichkeit derartiger Zusammenhänge dartäte, wird

[1]) In ähnlicher Weise hat sich merkwürdigerweise Reich selbst widerlegt im Shakespeare-Jahrbuch Bd. 40 (1904), wo er die Vereselung Zettels im Sommernachtstraum direkt auf einen antiken Mimus zurückzuführen unternimmt, den er aus einer Reliefdarstellung auf einer Thonscherbe erschließt. Zum Schluß des Aufsatzes macht nämlich Reich selbst auf die Übereinstimmungen jener Episode mit Apuleius' Metamorphosen aufmerksam, von denen seit 1566 eine oft gedruckte englische Übersetzung vorlag. Das Dilemma, das sich ergibt, kann durch Reichs Versuch, nun wieder Apuleius als vom Mimus abhängig zu erweisen, nicht verschleiert werden. Wenn Shakespeare direkt vom Mimus abhängt, dann nicht von Apuleius, und umgekehrt. Gibt es wirklich keine dritte Möglichkeit, dann kann auch hier die Wahl nicht zweifelhaft sein.

[2]) Freilich kennen Reich und ich sie überhaupt nur dem Titel nach aus der früher zitierten Stelle des Dieterichschen Buches.

sich schwer vorstellen lassen." Aber das wird doch andererseits kaum zu bestreiten sein, daß ein Suchen nach komischen Situationen, Figuren und Sentenzen, wie es bei jedem komischen Dichter vorausgesetzt werden muß, bis zu einem gewissen Grade schließlich unwillkürlich immer in dieselben Sfären führen muß; was Goethe einmal von den tragischen Situationen sagt, läßt sich mit derselben Berechtigung wohl auch von den komischen sagen: ihre Zahl ist begrenzt.

Anderes freilich, was Reich beigebracht hat, frappiert auch den vorsichtigsten Kritiker seines Buches. Dahin rechne ich vor allem die äußere Ähnlichkeit zwischen den Lustigmachern oder Mimologen verschiedener Völker. Daß Karagöz und der Mimologe den Phallus gemeinsam haben, scheint mir dabei noch nicht einmal so wichtig wie die Kahlheit die der stupidus im Mimus mit der türkischen komischen Figur, mit dem Vidûšaka des indischen Dramas und dem modernen Erben des Jokulators, dem Zirkusclown gemein hat. Da Kahlheit nicht als selbstverständliche oder auch nur naheliegende Eigentümlichkeit komischer Personen gelten kann, so liegt hier vielleicht wirklich der Beweis eines Zusammenhanges vor, der dann auch die vorhin angezweifelten über den Skeptizismus des Kritikers erheben könnte.

Wenn wir hier also die Ergänzung oder Berichtigung von Reichs Buch durch die Orientalisten und Neuphilologen abzuwarten haben, so wage ich mich dagegen über die Geschichte des Mimus innerhalb des klassischen Altertums und auf italienischem Boden etwas bestimmter auszusprechen. Hier zweifle ich kaum, daß Reich im Rechte ist, wenn er die Römer Laberius und Publilius Syrus nicht als Schöpfer einer neuen Art des Mimus (eben dessen, was er mit Grysar die mimische Hypothese nennt) ansehen will, sondern vielmehr den Griechen die Schöpfung auch dieses Mimus zuweist. Gerade diese Ansicht Reichs ist in einer vortrefflichen Besprechung seines Buches durch A. Körte (Neue Jahrb. 1903, XI, 530 ff.) energisch bestritten worden, aber in dieser Einzelfrage muß ich mich doch für Reich erklären und gegen Körte, dessen Ausführungen im übrigen fast durchweg meinen Beifall haben und den Lesern dieser Zeitschrift zur Ergänzung meiner Zeilen aufs wärmste empfohlen sein mögen. Was mich veranlaßt, an die griechische „Hypothesis" vor Laberius und Syrus zu glauben, das ist einmal der Grundsatz: Es gibt kein literarisches *γένος*, das von den Römern aus dem Nichts geschaffen ist; vielmehr ist im besten Falle ihre Leistung die, aus griechischen Keimen eine neue Spielart zu erzielen. Dies gilt von der Satire und gilt von der Elegie. Aber wenn der griechische Mimus vor Laberius und Syrus wirklich noch immer auf der Stufe des Sophron, des Herondas und des Theokrit gestanden hätte, die alle nur für den Einzelvortrag, nicht für die Bühne geschrieben zu haben scheinen, dann freilich wären die Römer, bei denen seit der cäsarischen Zeit der Mimus Bühnenstück mit größerer Personenzahl, mit Wechsel zwischen Poesie und Prosa, mit ausgeführterer Handlung ist, hier einmal gegen alle Analogie wirklich *εὑρεταί* im vollen Sinne des Wortes. Dies hat aber noch eine besondere Unwahrscheinlichkeit, weil wir bald nach Christi Geburt den Mann auftreten sehen, den Reich freilich in sehr übertriebenen Wendungen geschildert hat — ich habe

oben eine Probe gegeben —, dem er aber allerdings mit Recht den Posten eines Klassikers des griechischen Mimus zuweist: Philistion. Daß Philistion, obwohl wir Fragmente seiner Mimen außer den gleich zu erwähnenden nicht überliefert haben, doch als die Krone der griechischen „Hypothesen"dichtung galt, scheint mir mit Sicherheit aus den von Reich S. 426 ff. gesammelten Zeugnissen, dann aber auch aus dem (natürlich von Reich ebenfalls schon für seine Ansicht ins Feld geführten) Streitgedicht in Sentenzen hervorzugehen, in dem Philistion als Gegenstück des Klassikers der neueren attischen Komödie, Menander, verwendet ist (beste Ausgabe von Studemund im Breslauer Vorlesungsverzeichnis von 1887). Daß im Titel dieser Sammlung der Name Philistions nicht durch den des Komikers Philemon zu ersetzen ist, wird ja heute wohl von niemand mehr bezweifelt werden; man hätte sich vor allem hier immer erinnern sollen, daß ähnliche Sentenzensammlungen in Trimetern auch aus den Mimen des Publilius Syrus ausgezogen worden sind. Ist sonach die Position Philistions gesichert und tritt die Ähnlichkeit seiner Mimen mit denen des Publilius Syrus gerade in dem eben erwähnten Punkte deutlich heraus, so wird es allerdings, wie ich meine, doppelt unmöglich die Schöpfung der „mimischen Hypothese" den Römern gutzuschreiben; sie müßten dann in diesem Falle nicht bloß die εὑρεταί, sondern sogar die Lehrmeister der Griechen sein — das letztere noch undenkbarer wie das erstere. Die Rechnung, die jüngst Sudhaus (im Hermes 1906, XLI, 276 f.) gegen Reich aufgemacht hat, ist eben darum revisionsbedürftig, weil sie den Posten Philistion ignoriert. Und so glaube ich denn auch, daß Reich es mit Recht als einen Triumph seiner Konstruktion angesehen hat (Deutsche Liter.-Zeitung a. a. O.), als im Erscheinungsjahr seines Buches der dritte Band der Oxyrhynchus-Papyri Kenntnis von zwei dramatischen Erzeugnissen in griechischer Sprache brachte, deren jedes seine Beziehungen zum Mimus hat. Während nämlich das eine, die „Eifersüchtige" (jetzt am besten von Sudhaus a. a. O. herausgegeben und behandelt) lebhaft in Inhalt und Art an Herondas erinnert, nur daß es in Prosa verfaßt ist wie Sophrons Mimen, hat das andere unleugbare Ähnlichkeit mit der „mimischen Hypothese" wie Reich sie rekonstruiert hat. Das groteske Stück, das die Flucht einiger Griechen vor einer Art indischer Amazonen und ihrem König schildert (ich will es die „Amazonenschlacht" nennen), hat ganz die fantastisch-romantische Art und arbeitet mit Mitteln wie Reich sie für einen Teil der entwickelten Mimen vorausgesetzt hatte (z. B. Personen, die in fremden Sprachen reden); vor allem aber zeigt es ganz unleugbar die Mischung von Prosa und Vers (Sotadeen, trochäischen Tetrametern), wie sie schon Grysar für Laberius vermutete; Körtes Einwand, daß auch dieser Mimus jünger sei als Laberius (Rheinisches Museum 1905, LX, 416 Anm.), scheint mir aus den oben entwickelten allgemeinen Gründen die Beweiskraft des neuen Fundes für die Existenz einer durch die Griechen geschaffenen „mimischen Hypothese" nicht abzuschwächen.

Ich bitte mich nicht mißzuverstehen. Ich glaube nicht, daß auch nur ein Mimus des Laberius, ich weiß nicht, ob auch nur einer des Philistion so ausgesehen hat wie die Farce von Oxyrhynchos (vom Unterschied des

literarischen Wertes ganz abgesehen). Der Bühnenmimus wird verschiedene Spezies gehabt haben. Die eine Art hat jetzt Sudhaus a. a. O. S. 270 vortrefflich geschildert. Hier steht ein Archimimus (oder eine Archimima) ganz im Zentrum der Darstellung; die übrigen Rollen sind nur dazu da, um ihm eine Folie zu geben, er bleibt „noch im Spiele Regisseur und Dirigent", die μῖμοι δεύτεροι treten so zurück, sind so unselbständig, wie es Horaz (epist. I 18, 12) anschaulich geschildert hat. So wird der Mimus des Laberius und Publilius Syrus gewesen sein; so präsentiert sich die „Eifersüchtige" von Oxyrhynchos. Daneben dann die Spezies, die durch das andere Stück von Oxyrhynchos vertreten ist; sie ist nicht auf die Wirkung eines einzelnen Schauspielers basiert, bevorzugt nicht in dem Maße wie die erste Spielart die Charakterschilderung, sondern legt mehr Gewicht auf Handlung, die zum Teil abenteuerlicher Art sein kann.

Man kann fragen, was dazu berechtigt, diese beiden Arten unter dem Gattungsnamen Mimus zusammen zu fassen. Ihr gemeinsames ist schon erwähnt; einmal gewisse komische Mittel, sodann die Mischung von Prosa und Vers, die ja bei Laberius so gut vorgekommen zu sein scheint wie in der Amazonenschlacht. Zwischenstufen zwischen beiden Arten werden sehr gewöhnlich gewesen sein.

Daß diese dramatische Form in ihren verschiedenen Gestaltungen in der Kaiserzeit auf der Bühne die beliebteste gewesen ist, kann man dem von Reich in Fülle beigebrachten Material entnehmen. Den literarischen und namentlich den moralischen Wert der Gattung scheint er mir erheblich zu überschätzen, wie das so leicht kommt, wenn der Forscher seinen Blick lange unverwandt auf ein literarisches Erzeugnis richtet. Wer Herondas kennt, wer die Fragmente des Laberius durchgesehen hat, braucht nicht weiter um den Wert dieses oder jenes Zeugnisses zu streiten: der Schmutz ist in den Mimen sehr oft arg gewesen, der Mime hat den Phallus nicht bloß als rudimentäres Glied getragen – so wenig wie der Karagöz. Reich bringt es freilich fertig trotz der Proben, die er selbst aus Jacobs Karagöz-Komödien anführt, Karagöz-Spiel wie Mimus als „sittlich harmlos" zu bezeichnen (S. 643).

Auch ohne die Grenzen des Altertums zu überschreiten, könnte ich noch Fragen genug aufzählen, die Reich rege macht, aber freilich nicht immer zur Befriedigung des Lesers beantwortet. So will ich z. B. auf die Beeinflussung der Komödie durch den Mimus hinweisen (S. 686 ff.). Muß es wirklich aus dem Mimus entnommen sein, wenn Dikaiopolis in den „Acharnern" und Trygaios im „Frieden" des Aristophanes hintereinander eine Reihe auftretender Personen von der Bühne vertreibt? Reich findet ähnliches im Karagöz und im Kasperletheater; wieder zieht er seinen Schluß „also Mimus". Mir scheint der Schluß, mag er immerhin etwas Blendendes haben, aus dem allgemeinen Grunde nicht zwingend, den ich oben ausgeführt habe; dergleichen komische Motive können immer wieder selbständig neu erfunden werden. Vielleicht hätte dagegen Anführung verdient, was längst über den Schluß der plautinischen Casina, namentlich von Ladewig und F. Leo, ausgeführt worden ist. Das dort mit größter Derbheit behandelte Motiv, daß sich in der Brautnacht ein Mann an Stelle der nova nupta

schiebt (das Motiv übrigens, das, wie ich anderwärts schon gesagt habe, bis in die Hochzeit des Figaro herunterreicht), dies Motiv haben die beiden genannnten Gelehrten auf die Atellane zurückgeführt. Vielleicht darf man an Stelle der Atellane den Mimus setzen. Denn eben dies Motiv wird man gern dem Mimus Anna Perenna des Laberius zuschreiben, wenn man sich an Useners Behandlung der Anna Perenna im Rheinischen Museum 31 (Italische Mythen) oder auch nur an die ovidische Gestaltung des Stoffes (fast. III, 675 ff.) erinnert. An sich hätte eine Benutzung des Mimus durch Plautus nichts Auffälligeres als Verwertung einer Atellane. Pflegt man doch heute auch das starke Hervortreten des lyrischen Elements bei Plautus dem Einfluß der Mimodie zuzuschreiben.

Aber ich breche diese Einzelerörterungen ab, nicht bloß um Geduld und Raum nicht länger in Anspruch zu nehmen, sondern weil sie sich, wenn überhaupt, dann jedenfalls nur nach erneuter schärfster Prüfung aller Einzelheiten und Zusammenhänge der Überlieferung zum Austrag bringen lassen würden. Möge es Reich daran nicht fehlen lassen, wenn er in dem zweiten Bande seines Werkes dereinst den Einfluß des Mimus auf andere Literaturgattungen (Roman, Bukolik) schildert.

Nur eine Frage mag zum Schluß noch berührt werden, auf die ich schon eingangs hinwies: ist es Reich gelungen, die von Dieterich in seiner Geschichte der italisch-italienischen Posse gelassene Lücke zu füllen? Dieterich sieht bekanntlich die Pulcinellata als Fortsetzung der Atellane an, aber er muß selbst zugeben, daß die Überlieferung für die Zeit zwischen dem Altertum und dem 16. Jahrhundert aussetzt, und in diese Lücke sind dann die Gegner eingebrochen, um Dieterichs These zu vernichten. Die Lücke an sich kann natürlich gar nichts gegen Dieterich beweisen, wenn die Übereinstimmungen zwischen Atellane und Pulcinellate evident sind. Das zu prüfen, ist nicht dieses Orts. In jedem Fall müßte man es freudig begrüßen, wenn es Reich geglückt wäre, das, was bei Dieterich sich nur als latenter Strom darstellt, wirklich aufzufinden. Wie Reich das versucht, habe ich schon gesagt: er setzt an Stelle der Atellane den Mimus, was bei der mannigfachen Ähnlichkeit beider Possen keine allzu erhebliche Abänderung bedeuten würde, läßt den Mimus aus Byzanz vor den Türken nach Venedig entweichen und dann sich in Kampanien „mit dem in der verkümmerten Form der Farce erhaltenen italischen Mimus“ verschmelzen (S. 682). Leider zeigt sich hier besonders, daß es der Verfasser an exakten Beweisen manchmal fehlen läßt. Wenigstens vermisse ich solche auf S. 678 ff. durchaus; die dürftigen Notizen aus Sathas' *Κρητικὸν θέατρον*, den Hinweis auf fremde Sprachen redende Personen in den ältesten venetianischen Komödien usw. kann ich so wenig als Beweis ansehen wie des Verfassers Verweis auf eine frühere Seite seines eigenen Werks (S. 332), wo er uns – auf den noch nicht erschienenen zweiten Band vertröstet. Zeitlich würde ja wohl Reichs Hypothese nicht übel passen, aber die Behauptung von der Fortexistenz des italischen Mimus in Kampanien, mit dem der byzantinische verschmolzen sein soll, schwebt ganz in der Luft. Vor allem aber konnte von Reich ein naheliegender Einwand nur ganz ungenügend zurückgewiesen werden: die

Atellanenspieler sind maskiert wie der Pulcinella, aber nicht die Mimen. Reich bemüht sich freilich nachzuweisen, daß in dem „mythologischen Mimus sich maskierte Personen mit unmaskierten mischen" (S. 681). Aber wenn ihm sein Beweis gelungen wäre, so wäre es nur umso schlimmer für ihn. Denn in dieser Mischung sind nach seiner eigenen Angabe S. 583 gerade die lustigen Figuren unmaskiert, während in der Pulcinellata eben Pulcinella selbst die schwarze Hahnenmaske trägt. Übrigens aber ist der Beweis für die Mischung nur ein bei Dieterich[1]) S. 221 abgebildetes Elfenbeindiptychon, auf dem nebeneinander drei Figuren im tragischen Kostüm mit Maske und vier komische Schauspieler ohne Maske in der Tracht des gewöhnlichen Lebens erscheinen. Jeder Unbefangene wird hier, wie Dieterich, annehmen, daß Tragödie und Posse einander gegenübergestellt sind; jedenfalls halte ich es für unzulässig, rein aus dieser bildlichen Darstellung „eine mimische Tragödie oder besser einen mythologischen Mimus" zu folgern. Wozu ich nicht versäumen will zuzusetzen, daß Reichs Behauptung S. 582, in dem Mimus „Ephebus" des Laberius müsse mitten unter den Personen des gewöhnlichen Lebens auch ein Gott aufgetreten sein, mir ebenfalls die stärksten Bedenken erregt. Die beiden Fragmente *licentiam ac libidinem ut tollam petis togatae gentis* und *idcirco ope nostra dilatatum est dominium togatae gentis* habe ich ganz unwillkürlich immer mir als Stücke eines Prologs gedacht, in dem gerade wie in der Palliata ein Gott auftreten konnte, ohne irgendwie mit den Personen des Stückes in Berührung zu kommen; ja ich halte auch jetzt noch nicht für ausgeschlossen, daß *togata gens* nicht, wie der die Fragmente überliefernde Macrobius VI 5, 15 will, auf das römische Volk gehen, sondern auf die Spielart der comoedia togata, deren Darsteller wohl *gens togata* heißen konnten.

Aber ich möchte für diese meine Vermutung nicht erst noch eine literarhistorische Begründung versuchen und nicht auf unsichere Hypothesen mit Hypothesen antworten. Ich hoffe den Leser, der bis hierher ausgehalten hat, mit der Überzeugung zu entlassen, daß man beim Lesen des Reichschen Buches oft auf recht unsicherem Boden wandelt und der Hand des Führers sich nicht mit allzu großer Zuversicht anvertrauen darf, daß man aber von der Wanderung doch so viel Anregung mit nach Hause bringt, um den gemachten Weg in keiner Weise zu bereuen.

Breslau. Franz Skutsch.

Edmond Dreyfus-Brisac, Tartuffe annoté ou la Muse de Molière. 205 S. 8°. Paris, o. J.

Das Thema des eleganten Bändchens spricht der vielbelesene Molièreentusiast, von dem es herrührt, in den Versen seiner durch leichtfüßigen Rytmus an die Reimzeitungen des 17. Jahrhunderts gemahnenden Einleitung aus:

Composer, c'est se souvenir.
Soit réminiscence ou rencontre,
Ce tableau comparé nous montre
L'usage verbal qu'au chevet
Le siècle classique trouvait,

[1]) Dessen Nachweise übrigens wörtlich in Reichs Anmerkung S. 583 übergegangen sind.

d. h. er will aus seiner reichen Lektüre der Molière voraufgehenden und von ihm vielleicht gelesenen Autoren beibringen, was ihn an irgend eine Stelle des Tartuffe erinnert hat. Die Erinnerung des Sammlers ist aber gar zu bereit sich einzustellen. Was hat mit dem 1. Vers des III. Aktes: «Que la foudre sur l'heure achève mes destins» der Vers Scarrons aus der Fausse apparence: «Seroient les derniers coups de mon cruel destin» gemein, außer dem Worte destin, das in keiner Weise besonderes Interesse bietet? Daß das Zitat aus Scarron unvollständig und daher unverständlich ist, daß man um seinen Zusammenhang zu erkennen, die ganze Fausse apparence durchlesen muß, kommt als unwillkommene Beigabe hinzu. Vier Verse weiter wird zu «De grâce, modérez un tel emportement» wiederum aus Scarron, diesmal Don Japhet d'Arménie, angeführt: «Parlez séparément et modérez vos voix!» Wiederum ist das keineswegs interessante Wort modérer der einzige Grund des Zitates. Und derart ist die bei weitem größte Zahl der Stellen, welche der Verfasser in seinem Fleiß zusammengebracht hat. Er läßt nicht erkennen, ob er von der Existenz der Molièrewörterbücher von Génin, Livet und dem der Ausgabe der Grands Écrivains etwas weiß. Das Meiste von dem, was er erstrebt, ist dort bereits erreicht und Treffenderes ausgewählt. Es hätte jetzt gegolten nicht am einzelnen Wort zu haften, sondern durch Parallelen aus Vorgängern und Zeitgenossen die Ideenwelt zu charakterisieren, welche Molière umgab. Was der Verfasser hierfür beibringt, geht in wenig interessanten Sammlungen so gut wie verloren. — Nicht übel war der Gedanke, am Schluß des Bändchens «Expressions favorites dans Tartuffe» zusammenzustellen. [1])

Breslau. Karl Appel.

Friedrich Hebbel. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, besorgt von Richard Maria Werner. 2. Abteilung: Tagebücher IV Bde. XVIII, 433, 450, 467; XXVI, 472 S. 8°. (Register). B. Behrs Verlag, Berlin 1903.

Friedrich Hebbel selbst hatte die Aufnahme seiner Tagebücher und Briefe in eine dereinstige Ausgabe seiner sämtlichen Werke geplant. Bamberg handelte also seinerzeit im Sinne Hebbels, wenn er zur Veröffentlichung derselben schritt; leider geschah es in nichts weniger als einwandfreier Weise. Er ließ vieles aus einer gewissen Flüchtigkeit fort oder weil er meinte, es trage einen zu privaten Charakter — das war verzeihlich. Er unterdrückte manches, was er wahrscheinlich mit seinen moralischen Anschauungen nicht im Einklange fand — das war schon bedenklich. Aber unverantwortlich hat der sonst um Hebbel verdiente Mann gehandelt, wenn er einzelnes geradezu vernichtete. Werner, der seiner neuen (historisch-kritischen) Ausgabe von

[1]) Gleiches wie für den „Tartuffe" hat der vielbelesene Verfasser auch für die „Phädra" unternommen: „Phèdre et Hippolyte ou Racine Moraliste. Études littéraires comparées", Paris o. J., 190 S. 8°. und die Untersuchung dann auf den ganzen Racine ausgedehnt in seinem Buche: „Plagiats et Réminiscences ou le Jardin de Racine. Études littéraires comparées", Paris o. J., 469 S. 8°. In ähnlicher Weise hat er eine Quellenprüfung vorgenommen in seinen Études littéraires comparées „La Clef des Maximes de La Rochefoucauld", Paris o J., 337 S. 8°. (Anm. d. Red.)

Hebbels Dichtungen und Schriften eine neue Ausgabe der Tagebücher hat folgen lassen, sagt in der Einleitung (I, S. IX): „Er (Bamberg) hat Blätter aus dem Tagebuch herausgeschnitten, anderes ausradiert oder unleserlich gemacht und uns durch diese Pietätlosigkeit um manches wichtige Dokument gebracht." So hat Bamberg gleich zu Beginn des Tagebuches ein Blatt herausgeschnitten, das wohl über Elise Lensing handelte, später eine ganze Reihe von Blättern, die eine Abschrift jenes (verloren gegangenen) Briefes enthielten, mit dem sich Hebbel von Elise schied, ferner Blätter, die Hebbels Darstellung seines Zerwürfnisses mit Emil Kuh und Debrois enthielten u. dgl. mehr. Es unterliegt nun für mich keinem Zweifel, daß Hebbel selbst — wäre er zu einer Veröffentlichung der Tagebücher wirklich gekommen – sie umgearbeitet und vor allem manches rein Persönliche entweder ausgeschlossen oder doch abgeändert hätte; nicht als ob er berechtigte ethische Bedenken seitens des Lesers zu fürchten gehabt, sondern weil es — nach dem schönen Wort seines von ihm hochgeschätzten Landsmannes Niebuhr — „Kleider der Seele gibt, die man ebenso wenig abziehen sollte wie die des Körpers." Doch was von dem Dichter gegolten hätte, gilt nicht ohne weiteres von seinem Herausgeber. Selbst den idealsten Fall angenommen, daß der Herausgeber sich dem Dichter mit Recht innerlich verwandt fühlt, – die Entscheidung über das Aufzunehmende oder zu Unterdrückende bleibt eine schwierige Frage. Vernichten darf er jedenfalls nichts, und weil er das nicht darf, sich sogar sagen muß, die Unterdrückung könne später zu Mißdeutungen führen (Mißdeutungen, nicht sowohl ihn wie den Dichter betreffend), so wird er es vielleicht als das kleinere Übel erachten, alle Papiere von Bedeutung zu veröffentlichen. – Der neue Herausgeber von Hebbels Tagebüchern hat danach gehandelt, um so mehr mit Recht, als des Dichters Andenken längst jeder Mißdeutung entrückt ist. – Dem deutschen Volke liegt jetzt ein (bis auf Bambergs Zerstörungen) getreuer Abdruck der Tagebücher vor, ohne Anspruch auf den Rang eines Kunstwerks – nur Hebbel hätte ihnen diesen Rang verschaffen können – aber mit dem Anspruch, in der Form von Hebbels momentaner Niederschrift als gewaltiges Lebensdokument verehrt zu werden. Peinlich getreu ist also der Abdruck. Sogar Lesefrüchte, die Hebbel einst als solche ansah, sind nicht ausgeschlossen; und in der Tat, bei einem Manne wie Hebbel, haben auch sie einige Bedeutung. Wirkt sie doch fast rührend, diese Beflissenheit des jungen Hebbel nach Ausbreitung seines Wissens. Er, der bereits Unendliches wußte, weil er das wenige ihm Zugängliche stets in die Tiefe verfolgt hatte, er, von dem Grillparzer später gesagt haben soll „das ist ein Mensch, auf den nur Einer hätte Einfluß haben können, der Eine aber ist tot" und ein Jahr darauf „ich habe mich damals geirrt! Auch Goethe hätte auf ihn keinen Einfluß gehabt," dieser von früh auf wuchtig in sich selbst ruhende Geistesheld Früchte sammelnd nicht nur vom Tische der Reichen, eines Goethe oder auch Lessing, selbst den kümmerlichen Brosamen so manches geistig Armen nicht verschmähend. Freilich, derartige Notizen sind für den Leser bloß gelegentliche Intermezzi — sonst sieht er überall Hebbels eigene grüblerische Gesichtszüge, nur unmittelbarer als in den Dichtungen, unmittelbarer, darum indessen nicht etwa minder

imponierend. – In dem Schatze von Goethes Spruchweisheit heißt es: „Es gibt, sagt man, für den Kammerdiener keinen Helden. Das kommt aber bloß daher, weil der Held nur vom Helden anerkannt werden kann.“ Hebbels Tagebücher geleiten uns statt in den blitzenden Kleinodienraum seiner Dichtung in die oft rußige Stätte seiner Werkeltagsarbeit: wie der Schmied in jenem Liede seines Lieblinges Uhland steht der große Ideenschmied da am Ambos; gewaltig schwingt er den Hammer, um den ungefügen Rohstoff zu bezwingen:

„Die Bälge dann sausen,
Die Flammen aufbrausen
Und lodern um ihn.“

Und wahrlich: man braucht gar nicht selbst ein Held zu sein, nur just kein Kammerdiener, um auch vor dem raffenden und schaffenden Hebbel sich in Ehrfurcht zu beugen. Ja, es hat nicht an Stimmen gefehlt, die sich über die „Tagebücher“ ähnlich äußerten, wie Eduard Kulke in seinen „Erinnerungen an Friedrich Hebbel“ über seinen persönlichen Umgang mit dem Dichter. „Ich habe wohl nicht nötig“ schrieb Kulke in seiner Widmung an Frau Christine „Ihnen zu sagen, wie sehr ich Hebbels Werke bewundere! Ich muß aber sagen, daß ich für einen vierstündigen Spaziergang mit Hebbel jedes seiner Werke hingebe; denn wenn manch anderer Dichter in seinen Werken sich vollständig ausgibt, so war im Gegenteil bei Hebbel ein so großer Überschuß über seine Leistungen vorhanden, daß man von ihm sagen kann: Er war größer als seine Werke.“ Auch von Goethe hat man Ähnliches gesagt und wird es wohl wiederholen, solange noch wahrhaft große Männer auf Erden wandeln. Nur das Talent kann sich in seinen Werken ausgeben — das Genie ist wie die Natur unerschöpflich. Goethes Spruchweisheit und seine Dialoge mit Eckermann zeugen davon und – weniger geklärt, mehr ringend nach Klarheit – Hebbels Monologe (denn von seinen Gesprächen ist außer Kulkes knappen Aufzeichnungen so gut wie nichts erhalten,[1]) seine „Tagebücher“. – – Goethes Spruch „die Gedanken kommen wieder, die Überzeugungen pflanzen sich fort; die Zustände gehen unwiderbringlich verloren“ hatte mitbestimmend auf Hebbels Entschluß gewirkt, ein Tagebuch zu führen, beziehungsweise weiterzuführen (I, 278). Allerdings sagt Hebbel später einmal (II, 264): „Im allgemeinen haben meine Tagebücher sehr geringen Wert: Zustände und Dinge kommen kaum darin vor, nur Gedankengänge, und auch diese nur, soweit sie unreif sind. Es ist, als ob eine Schlange ihre Häute sammeln wollte, statt sie den Elementen zurückzugeben. Aber man sieht doch einigermaßen, wie man war, und das ist sehr notwendig, wenn man erfahren will, wie man ist. Das ganze Leben ist ein verunglückter Versuch des Individuums, Form zu gewinnen; man springt beständig von der einen in die andere hinein, und findet jede zu eng oder zu weit, bis man des Experimentierens müde wird und sich von der letzten ersticken oder auseinanderreißen läßt. Ein Tagebuch zeichnet den Weg. Also fortgefahren!“ Indessen, mit jenen „Gedanken-

[1]) Einiges verdanken wir Karl Werner, dem Vater des verdienstvollen Herausgebers der Gesamtausgabe; R. M. Werner „Im Hause Friedrich Hebbels“: Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte I, 445.

gängen" hat es eine eigentümliche Bewandtnis. Es sind nicht die Reflexionen eines kühlen philosophischen Kopfes. So wie Hebbel philosophieren nur Hamlet- und Faustnaturen. Sie reißen sich die Brust auf, um dort Kunde zu suchen von sich und damit auch von Gott und Welt. Aber die Antwort, die sie drinnen finden, ist nur ein neues Rätsel. Nun kommen die furchtbaren Stunden, in denen Hamlet „Sein oder Nichtsein" wägt, Faust sein Dasein verwünscht und Hebbel losbricht: „Das Leben ist ein Krampf, ein Rausch oder eine Opiumsohnmacht." Einer solchen dunklen Stunde entstammen auch die Worte: „Das ganze Leben ist ein verunglückter Versuch des Individuums, Form zu gewinnen . . . . Ein Tagebuch zeichnet den Weg." Hebbels Tagebuch zeichnet den Weg, wie das Individuum sie schließlich doch gewinnt, die Form! – Der Dichter des „Faust" stellte später an den Eingang seiner Sprüche in Prosa: „Wie kann man sich selbst kennen lernen? Durch Betrachten niemals, wohl aber durch Handeln. Versuche, deine Pflicht zu tun, und du weißt gleich, was an dir ist. Was aber ist deine Pflicht? Die Forderung des Tages." Kann jedoch die Forderung des Tages nicht eine verschiedene sein? Wird sie just nur in der Werktätigkeit des greisen Faust bestehen? „Taten? Was sind denn Taten?" ruft Hebbel gegen Ende seiner Tagebücher „Kunstwerke und wissenschaftliche Entdeckungen! Der Kreislauf des Blutes, die Theorie des Lichtes, der König Lear können den Engländern durch hundert Schlachten nicht verloren gehen, wohl aber die Flotte, Indien und Australien, ja Old-England selbst! Lord Palmerston würde länger dauern, wenn er ein Komma im Shakespeare wäre, als jetzt, nun er ein Hauptvokal im Staatsrat ist" (IV, S. 341). Waren nicht Taten bereits Hebbels kühne „Gedankengänge" gewesen? Mindestens wurden es doch die Kunstwerke, die er — ungleich dem in Grübelei versinkenden Otto Ludwig — auf Grund der Gedankengänge zu errichten die Kraft fand; Kunstwerke, in denen seine Individualität Form gewann und die ihm nun auch den Aufschluß nicht versagten über sich und Wesen und Wert aller Dinge. Hebbel selbst ist stets in tiefer Bescheidenheit vor Shakespeare und Goethe zurückgetreten. Aber daß auch seine Werke wahrhafte Taten waren, dessen durfte er gewiß sein. Und jede echte Tat ist unsterblich! Wahrt sie auch nicht eigensten Bestand, so geht sie doch ein in künftige, durch sie erst ermöglichte Taten. – Die Schlußworte des Faust:

„Es kann die Spur von meinen Erdetagen
Nicht in Äonen untergeh'n. –
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück
Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick"

durchklingen auch den letzten Teil von Hebbels Tagebüchern. Hebbel hat den höchsten Augenblick genossen. In der Sylvesternacht des Jahres 1856 trug er ins Tagebuch ein (IV, 102):

„Götter, öffnet die Hände nicht mehr, ich würde erschrecken,
Denn Ihr gabt mir genug: Hebt sie nur schirmend empor!"

und an dem letzten von ihm erlebten Geburtstag seiner lieben Frau, den 9. Februar 1863: „Das Leben der meisten Menschen ist eben deshalb so reiz- und interesselos, weil sie alles, was sie besitzen, was aber auch gar wohl

fehlen könnte, ohne daß sie gleich zu existieren aufhören, gewissermaßen mit zu sich selbst rechnen und als etwas von ihrem Wesen Unzertrennliches betrachten. Da muß natürlich eine vollkommene innere Stockung eintreten, die nur noch allenfalls durch ein plötzlich aus den Schultern hervorsprossendes Flügel-Paar gehoben werden kann und auch dann nur für einen Moment, da Mensch und Engel ja gleich wieder zusammenschmelzen würden. Bei mir ist das ganz anders. Ich freue mich zwar auch nicht darüber, daß ich Lungen habe, denn ohne Lungen würde ich nicht da sein, aber ich freue mich schon darüber, daß meine Lungen gesund sind, daß ich nicht buckligt bin, daß Arme und Beine mir den Dienst nicht versagen usw. Ich freue mich meines Morgen-Kaffees, meines Mittag-Essens, meines Abendbrotes, meines Bettes und ich halte selbst an dem verdrießlichsten Tage meinen Unmut noch dadurch im Zügel, daß ich denke: er kann dir noch einmal als ein unerreichbares Ideal, als ein Sector aus der goldenen Zeit vorschweben, wenn du alt, arm, krank und einsam da liegst!„ (IV, 251). Hebbel berührt sich hier wiederum mit Goethe, noch sichtlicher jedoch mit — Jean Paul, der im Vorwort zum „Quintus Fixlein“ schrieb, er wolle durch derartige Bücher Männer erziehen, die sich an allem erquicken „an der Wärme ihrer Stuben und ihrer Schlafmützen, an ihrem Kopfkissen, an den heiligen drei Festen, an bloßen Aposteltagen“ usw. „Man sieht“ fährt J. Paul fort „ich dringe darauf, daß der Mensch ein Schneidervogel werde, der nicht zwischen den schlagenden Ästen des brausenden, von Stürmen hin- und hergebogenen, unermeßlichen Lebensbaumes, sondern auf einem seiner Blätter sich ein Nest aufnäht und sich darin warm macht.“ Was sich in Hebbels Dramen, in den Gedichten, insbesondere jedoch in dem kleinen Epos „Mutter und Kind“ zeigte, offenbaren eben auch die Tagebücher, aus denen seine Dichtungen hervorgingen: Hebbels herber Ernst wird mehr und mehr von einer Milde durchleuchtet, die dem großen Tragödiendichter — ohne ihn zum „Schneidervogel“ zu machen — erst recht eigentlich das Wesen der Welt erschließt, das über bloße Verneinung und bloße Bejahung hinausragt. In den Ästen aber dieses sturmgepeitschten-sonnenverklärten, unermeßlichen Lebensbaumes rauscht auch für Hebbel — ja gerade für ihn, den faustischen Ringer, der sich zu neuen Taten erhoben hätte, wenn das Geschick es ihm gegönnt — rauscht auch für Hebbel das uralte Lied, dem Goethe gelauscht:

„Wer immer strebend sich bemüht“ — — — —

Leipzig. Bruno Golz.

Probefahrten. Erstlingsarbeiten aus dem deutschen Seminar in Leipzig. Leipzig, R. Voigtländers Verlag 1905. 8°.

VII. Bd. Karl Hermann Kaulfuß-Diesch, Die Inszenierung des deutschen Dramas an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur älteren deutschen Bühnengeschichte. 236 S. Mk. 6.—.

VIII. Bd. Max Drescher, Die Quellen zu Hauffs ‚Lichtenstein'. 146 S. Mk. 4,80.

Ein bisher zum Teil ziemlich dunkel gebliebener, zum Teil durch allerhand unrichtige Annahmen entstellter Abschnitt der deutschen Theatergeschichte: die Bühnenverhältnisse an der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts, die Bühne der englischen Komödianten und der durch sie beeinflußten deutschen Dramatiker, sind durch das Buch von Kaulfuß-Diesch einer ebenso sorgfältigen wie sachverständigen wissenschaftlichen Bearbeitung unterzogen. Die Darstellungen über das Aussehen der Bühne, auf der die Schauspiele der englischen Komödianten, die des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig und die des Nürnberger Dramatikers Jakob Ayrer, der beiden wichtigsten Vertreter des deutschen Schauspiels um das Jahr 1600, zur Aufführung kamen, waren bis jetzt sehr unsicher und schwankend. Die Quellen, die uns über das Aussehen und die Einrichtungen der damaligen Bühne unterrichten, fließen nur spärlich. An Abbildungen fehlt es gänzlich. Neben zwei sehr mangelhaften Beschreibungen von der Bühne der englischen Komödianten sind es nur die Texte der Stücke selbst, aus denen unser Wissen von der Beschaffenheit und der Einrichtung des Theaters geschöpft werden kann. Da von den uns erhaltenen Stücken der englischen Komödianten sehr viele der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehören, kommen für die vorliegende Untersuchung nur die dem Greenschen Spielplan angehörigen, in der Sammlung vom Jahre 1620 herausgegebenen „engelischen Comedien und Tragedien" in Betracht. Der Text dieser acht Stücke wird von Diesch zum erstenmal mit Rücksicht auf ihre Ausbeute für die Bühnenverhältnisse jener Zeit durchforscht.

Die einleitenden Kapitel des Buches geben eine kurze Übersicht über die bisherige Entwicklung des deutschen Theaters und seiner szenischen Einrichtungen: das geistliche Schauspiel mit seiner dreiteiligen Mysterienbühne; das Fastnachtspiel mit seiner neutralen Bühne und der Technik der „gelegentlichen Standorte," die durch die gleichzeitige Aufstellung verschiedener Personengruppen auf der Bühne gewissermaßen verschiedene Schauplätze kennzeichnet; das humanistische Schuldrama des 16. Jahrhunderts mit seiner Terenz-Bühne,[1]) einem einfachen Bühnenfeld mit fünf zellenartigen, durch Vorhänge verschlossenen Türen in der Rückwand, den sog. „scenae", die die Häuser der einzelnen Personen darstellen; endlich das auf dem Boden des süddeutschen Fastnachtspiels erwachsene Meistersängerdrama, das wie jenes die dekorationslose Neutralbühne und daneben die ebenfalls von dort übernommene Standorttechnik verwendet. Zu dem Vorhandenen tritt mit dem letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts als ein völlig neues Element die auf altenglischem Vorbild beruhende Bühne der englischen Komödianten.

Das Elisabetanische Theater beruht auf dem Grundsatz der Dreiteilung des Bühnenraums in die in den Zuschauerraum hineingebaute neutrale Vorderbühne, in die dahinterliegende, kleinere, mit gewissen dekorativen

[1]) Vgl. P. Expeditus Schmidt, Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas und seiner volkstümlichen Ableger im 16. Jahrhundert: Munckers „Forschungen zur neueren Literaturgeschichte" XXIV. Band. Berlin, Verlag von Alexander Duncker 1903.

Hilfsmitteln ansgestattete Hinterbühne und die darüber befindliche balkonartige Oberbühne. Durch die gelegentliche Hereinziehung des hinter den beiden Türen der Hinterbühne gelegenen Raumes konnte unter Umständen wohl auch ein sog. viertes Bühnenfeld verwendet werden. In einem wichtigen Punkte befindet sich Diesch in einem scharfen Widerspruche mit den bisherigen Anschauungen über die altenglische Bühne. Er möchte das Vorhandensein eines sog. Mittelvorhanges, der die Hinterbühne von der Vorderbühne bei Shakespeare trennte, in Abrede stellen. Die Gründe, die er hierfür vorbringt, sind indessen nicht stichhaltig. Daß „keines der erhaltenen Bühnenbilder eine Spur von dem Vorhandensein eines Mittelvorhanges" zeige, ist weder maßgebend, noch in dieser Form der Behauptung richtig. Von den drei authentischen Bildern, die wir besitzen, ist sowohl in der Abbildung von 1632, wie in der des Red Bull-Theaters von 1676 der Hintergrund der Bühne durch einen Vorhang begrenzt; es liegt durchaus keine Veranlassung vor, mit Brodmeier (Die Shakespearebühne 1904, S. 56) zu bezweifeln, daß unter diesem Vorhang der sog. Mittelvorhang, der hier allerdings eine auffallend schmale Hinterbühne verhüllt, zu erkennen ist. In der bekannten Abbildung des Schwantheaters von 1596, die für die Beurteilung des Shakespeareschen Theaters in erster Linie in Betracht kommt, ist allerdings von dem Vorhandensein eines Mittelvorhanges nichts zu bemerken. Doch ist keineswegs ausgeschlossen, daß man sich den wegen der Übersicht über die ganze Bühne zurückgezogenen Vorhang hinter den die Vorderbühne begrenzenden Säulen zu denken hat. Vor allem aber spricht der Text der Shakespeareschen Dramen an verschiedenen Stellen in unzweideutiger Weise für den Mittelvorhang. Die auch von Brodmeier (a. a. O. S. 57 ff.) hervorgehobenen Stellen aus Heinrich VIII., Cymbelin und Heinrich VI. sind durchaus beweiskräftig. Dagegen ist die Angabe von Diesch, die nach seiner Meinung gegen den Zwischenvorhang spricht: daß nämlich bei Shakespeare keine Szene damit beginne, daß die Personen schon auf der Bühne seien, keineswegs ganz richtig. Eine Ausnahme von der im allgemeinen allerdings richtigen Regel, daß beim Beginn und Schluß der Szenen die Personen jeweils auf- und abtreten, bilden alle Szenen, in denen ein Bett oder ein Ruhelager vorkommt. Der sterbende Gaunt in Richard II. (II, 2), Kardinal Beaufort in Heinrich VI. (2. Tl. III, 3) u. a. befanden sich bereits zu Beginn der betreffenden Szenen auf einem Ruhebett liegend auf der Bühne. Für alle diese und ähnliche Szenen wurde die Hinterbühne benutzt, wo dann bei geschlossenem Mittelvorhang das Ruhelager mit dem Kranken hergerichtet werden mußte. Wurde der Sterbende oder Tote nicht weggetragen, so mußte der Vorhang nach Schluß der Szene wieder geschlossen werden. Darum sagt Heinrich VI. an der Leiche Beauforts: „draw the curtain close". In gleicher Weise stand das Bett Desdemonas auf der Hinterbühne; hier starben Desdemona und Othello; ihre Leichen brauchten deshalb nicht, wie sonst nach allen Sterbeszenen, weggetragen zu werden; nach Lodovicos Worten: „let it be hid," wurde einfach der Vorhang zugezogen. Alle diese Szenen und die Art ihrer Darstellung wäre vollkommen unerklärlich ohne das Vorhandensein eines Mittelvorhangs. Die Annahme,

daß das Bett in diesen Szenen etwa auf dem sog. vierten Bühnenfelde, das heißt hinter einer der Türen der Hinterbühne gestanden habe, ist ausgeschlossen. Auch scheinen diese Türen nicht durch einen Vorhang, sondern durch wirkliche Türflügel verschlossen gewesen zu sein. In gleicher Weise ist auch sonst die Aufführung des Shakespeareschen Dramas ohne die Hilfe des Mittelvorhangs ganz und gar undenkbar. Denn mit einigen wenigen Ausnahmen deutet nichts im Texte darauf hin, daß die szenischen Vorbereitungen für die auf der Hinterbühne spielenden Szenen vor den Augen des Zuschauers getroffen wurden. Viele der vermittelnden kleinen Zwischenszenen waren nur deshalb da, damit während dessen die Hinterbühne hinter dem Vorhang umgebaut werden konnte. Nur der Mittelvorhang ermöglichte die Ausnutzung der außerordentlichen Vorteile, welche die besondere Technik der Shakespeareschen Stücke bot.

Im Gegensatze zum Elisabetanischen Theater scheint dagegen der Bühne der englischen Komödianten — und hierin verdienen die Untersuchungen von Diesch unbedingte Zustimmung — die Einrichtung des Mittelvorhangs gefehlt zu haben. In dem Wortlaut der uns überlieferten und für diese Zeit in Betracht kommenden Stücke fehlen in der Tat alle Hinweise auf einen die Hinter- von der Vorderbühne trennenden Vorhang und die Darstellung dieser Dramen machte, soweit sich vermuten läßt, an keiner Stelle die Benutzung eines solchen Vorhanges notwendig. Alle szenischen Erfordernisse, so die Aufstellung und Herrichtung von Gastmählern, Sitzungen usw. wurden, ungedeckt durch einen Vorhang, vor den Augen der Zuschauer vorgenommen. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, als durch den Einfluß der italienischen Opernhäuser die geschlossene, eingebaute Bühne an Stelle der nach drei Seiten offenen Bühne der englischen Komödianten trat (vgl. Litzmann, Johannes Velten, Archiv f. Theatergeschichte II), scheint der Mittelvorhang in Deutschland aufgekommen zu sein. Im Juden von Venedig, einer Bearbeitung des Shakespeareschen Kaufmanns aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, desgleichen bei Rist und Gryphius finden sich im Gegensatze zu den englischen Komödien der früheren Zeit Bühnenanweisungen, die das Öffnen und Schließen des „inneren Schauplatzes" verlangen. Ob die Entstehung des Mittelvorhangs dabei in der Weise zu denken ist, wie Diesch es annimmt, nämlich infolge der Erweiterung der verschiedenen „scenae" des Schuldramas zu einem einzigen hinter der Hauptbühne gelegenen Bühnenfelde, sei dahingestellt.

Auffallend bleibt immerhin die Tatsache, daß der Mittelvorhang der Shakespeareschen Bühne, bei den außerordentlichen praktischen Vorteilen dieser Einrichtung, von den englischen Komödianten nicht auch auf die deutsche Bühne übertragen wurde. Es ist dies offenbar nur daraus zu erklären, daß den Wandertruppen nicht entfernt dieselben Mittel zu Gebote standen, wie den Truppen, die in den stehenden Schauspielhäusern Altenglands spielten, und daß wir uns infolgedessen und vor allem infolge des häufigen Wechsels des Standortes die szenischen und dekorativen Einrichtungen der englischen Komödianten in jeder Beziehung weit einfacher und primitiver vorzustellen haben, als es in den Theatern Londons der Fall war.

Abgesehen von dem Fehlen eines Mittelvorhangs scheint die Bühne der englischen Komödianten, wie aus der einen der beiden uns erhaltenen, allerdings sehr dürftigen Beschreibung (1612) zu entnehmen ist, im Grundschema dem altenglischen Bühnengerüste, mit seiner Einteilung in Vorderbühne, Hinterbühne und Oberbühne, entsprochen zu haben. Das Bild dieser Bühne im einzelnen, die Art der Verwendung der verschiedenen Bühnenfelder und die Art der Inszenierung sucht Diesch nun auf rein empirischem Wege aus einer sorgfältigen Prüfung des Textes und der wenigen Bühnenanweisungen der betreffenden Stücke zu gewinnen. Er kommt dabei zu dem Ergebnisse, daß Vorder- und Hinterbühne, die weder durch Vorhang noch etwa durch Stufen voneinander getrennt waren, zum Teil ein einheitliches Ganze, einen neutral gedachten Bühnenraum bildeten, zum Teil aber in der Weise getrennt waren, daß nur die Vorderbühne einen neutralen Schauplatz darstellte, wogegen die Hinterbühne einen bestimmten örtlichen Charakter getragen haben soll. Die Oberbühne wurde wie in England an einzelnen Stellen als Balkon usw. verwendet; wo sie nicht für die Handlung notwendig war, diente sie dem Orchester als Standplatz.

Bei der Verwendung von Vorder- und Hinterbühne unterscheidet Diesch demgemäß solche Teile der Stücke, wo die ganze Bühne als neutraler Schauplatz galt, und solche, wo eine Trennung der beiden Bühnenfelder eintrat. Indem er daraus die ganze Inszenierung der Stücke zu rekonstruieren sucht, stellt er eine Reihe von Hypothesen auf, die zum Teil allerdings als sehr gewagt und willkürlich gelten müssen. Eine grundsätzliche Trennung von Vorder- und Hinterbühne, wie sie Diesch für ganze Akte der betreffenden Stücke annehmen möchte, vermag eine unbefangene Prüfung des Textes nicht aus diesem heraus zu lesen. Noch weniger ist es glaubhaft, daß im Falle einer solchen Trennung die Vorderbühne jeweils einen neutralen, die Hinterbühne aber einen bestimmten Schauplatz darstellte. Diesch selbst verwickelt sich, indem er die einmal von ihm aufgestellte Hypothese um jeden Preis durchzuführen sucht, in Widersprüche und vielfach in irrige Schlüsse hinsichtlich der Inszenierung der Dramen. So glaubt er bei Titus Andronicus für die ersten beiden Akte die Verwendung der ganzen Bühne als neutralen Bühnenfeldes annehmen zu müssen. Im 3. Akte soll dann die angebliche Trennung der Bühnenfelder eintreten. Das Gespräch zwischen Andronica und der Kaiserin auf der Jagd denkt sich Diesch auf der Vorderbühne spielend. Mit der Bühnenanweisung: „gehet eine Schritt sex fort, da kommen jhre zween Söhne zu jhr" soll die Kaiserin alsdann auf die Hinterbühne übergehen, hier würden ihr ihre Söhne entgegenkommen zu dem folgenden Dialoge, während Andronica mit ihrem Gemahl auf der Vorderbühne zurückbleibt und „insgeheim" mit diesem redet. Bei dieser Annahme hätte also das laut geführte und sehr wichtige Gespräch zwischen der Kaiserin und ihren Söhnen auf der Hinterbühne, das gleichzeitig geführte stumme Gespräch zwischen Andronica und ihrem Gemahl aber auf der Vorderbühne stattgefunden. Diese Annahme ist im höchsten Grade unwahrscheinlich; denn eine solche Anordnung hätte allen Regeln des gesunden Menschenverstandes widersprochen. Es ist mit ziemlicher Gewißheit anzunehmen, daß mit den

erwähnten „sex Schritten" nur eine Bewegung der Kaiserin zur Seite gemeint war. Die Kaiserin stand während des Gespräches mit ihren Söhnen auf der einen Seite der Vorderbühne, Andronica mit ihrem Gemahl währenddessen auf der andern. An eine grundsätzliche Scheidung von Vorder- und Hinterbühne aber ist hier so wenig wie an zahlreichen anderen Stellen, wo Diesch eine solche konstruieren möchte, zu denken. Gegen Schluß dieses Aktes tritt zur Kaiserin der Mohr, ihr Geliebter, auf die Vorderbühne; aus seinen Worten „daß jhr hie so gar im Walde allein gehet" erhellt, daß als Schauplatz dieser Szene der Wald gedacht ist. Auch in den vorangehenden Szenen müßte man sich unter der Vorderbühne den Wald zu denken haben; dies widerspricht wiederum der von Diesch aufgestellten Hypothese, daß nur die Hinterbühne eine bestimmte Örtlichkeit darstellen könne, während die Vorderbühne stets neutralen Charakter trage.

In ähnliche Ungereimtheiten verwickelt sich die Auslegung bei der Komödie von Fortunat. Wo hier nach der Ansicht von Diesch eine Teilung des Bühnenfeldes eintritt (vom 4. Akte an), soll die Hinterbühne London, die Vorderbühne Famagusta, den Wald, wo die Bäume stehen, oder irgend einen neutralen Schauplatz vorstellen. Dieser Theorie zuliebe will Diesch die ganze erste Hälfte des 5. Aktes, da der Schauplatz dieser Szenen London ist, auf der Hinterbühne gespielt wissen. Diese Szenen, in denen Andolosia von Agrippina den Hut wiedergewinnt und sie zum zweitenmal entführt, sind von der höchsten Wichtigkeit und umfassen in dem Druck bei Tieck (Deutsches Theater, Bd. II) nicht weniger als 10 volle Seiten. Es ist höchst unwahrscheinlich, daß diese ganze, sehr wichtige und ausgedehnte Szenenreihe auf der den Zuschauern immerhin ferner liegenden Hinterbühne gespielt wurde und daß die Aktion erst mit dem Erscheinen Andolosias und Agrippinas im „wilden Walde" auf die Vorderbühne, wo sich Diesch die beiden Zauberbäume denkt, übersiedelte. In den folgenden Szenen, wo der Schauplatz fortwährend wechselt zwischen einem Platze vor dem Kloster, Famagusta, dem Wald usw. soll dann nach Ansicht des Verfassers wieder die Technik der Neutralbühne, am Schlusse des Aktes wieder die Trennung in Vorder- und Hinterbühne eintreten.

All diese Hypothesen sind mehr oder minder willkürlich. Die einmal aufgestellte und vorgefaßte Theorie zwingt den Verfasser zu Erklärungen, die zum Teil sehr unwahrscheinlich, zum mindesten aber nicht bewiesen sind. Zu einer klaren Anschauung über die Bühne der englischen Komödianten und die szenische Anordnung ihrer Stücke wird man auf Grund des bis jetzt vorliegenden Materials überhaupt nur sehr schwer gelangen. Alles bleibt mehr oder minder im Bereiche der vagen Hypothese. Soviel aber scheint mir sicher zu sein, daß von einer grundsätzlichen Trennung von Vorder- und Hinterbühne in dem Sinne, wie Diesch diese Bühnenfelder verwendet wissen möchte, nicht gesprochen werden kann. Eine so ausgiebige und ausschließliche Verwendung der Hinterbühne für viele Teile des Stückes ist durchaus unglaubhaft. Man wird vielmehr mit ziemlicher Bestimmtheit annehmen können, daß das Spiel sich in der Hauptsache – schon mit Rücksicht auf die Deutlichkeit und Verständlichkeit – auf die an drei Seiten

den Zuschauern zugängliche Vorderbühne konzentierte. Die Hinterbühne diente in erster Linie wohl nur für die Auftritte und Abgänge der Personen und für die Vermittlung der Übergänge der einzelnen Szenen. Waren die Personen auf die Bühne getreten, so spielte sich die Aktion jedenfalls von selbst auf den vorderen Teil des Gerüstes. Dieses Gerüst selbst trug, wie die Bühne des Meistersängerdramas, neutralen Charakter und zwar in seinem vorderen ebenso wie in seinem hinteren Teile. Die Fantasie des Zuschauers konnte sich jeden Augenblick etwas anderes darunter vorstellen. Verlangte die Dichtung die Vorstellung eines bestimmten Schauplatzes, so sorgte der Dichter jeweils dafür, daß die betreffende Örtlichkeit im Texte selbst erwähnt wurde. So lesen wir in Andolosias Reden in Fortunat: „Allhie ist das Kloster", „Da sehe ich das Schloß Famagusta", „Allhie bin ich schon in den Wald", „Nun bin ich kommen in die Hauptstadt Lunden" usw. Diese Andeutung genügte dem Zuschauer; seine Einbildungskraft folgte willig den Absichten des Dichters. In vielen anderen Fällen brauchte sich der Zuschauer gar keinen bestimmten Schauplatz vorzustellen; die Bühne war eben nichts anderes als die Bühne. Wurde eine Stelle der Bühne durch ein dekoratives Hilfsmittel oder ein Versatzstück als eine bestimmte Örtlichkeit gekennzeichnet, wie es beispielsweise in Fortunat durch die Aufpflanzung der beiden Bäume geschehen zu sein scheint, so wurde die Fantasie dadurch nicht behindert, sich in der unmittelbaren Nähe der Bäume jeweils auch einen beliebigen andern Schauplatz vorzustellen. Waren, wie an einigen Stellen des Titus Andronicus, verschiedene Personengruppen gleichzeitig auf der Bühne, so standen diese eben in seitlicher Richtung oder von vorn nach hinten durch einige Schritte getrennt, ohne daß deshalb an eine prinzipielle Trennung von Vorder- und Hinterbühne gedacht zu werden braucht. Die ganze Behandlung von Raum und Zeit war die denkbar freieste; durch einen Umgang der Personen um die Bühne wurde, wie in dem alten Meistersängerdrama, der Wechsel des Ortes oder der Ablauf eines gewissen Zeitabschnittes angedeutet; die Bühnenvorgänge wurden von aller konkreten Raumanschauung losgelöst.

Weit eher als bei den englischen Komödianten könnte man sich bei den Stücken des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, zu denen der zweite Hauptteil des Buches überleitet, mit der von Diesch vertretenen Annahme einer grundsätzlichen Teilung des Bühnenfeldes befreunden. Diese Annahme findet ihre kräftigste Stütze in der Tragödie Von dem ungeratenen Sohn, einem Stück, das der Erklärung durch seine komplizierten szenischen Verhältnisse in der Tat außergewöhnliche Schwierigkeiten bereitet. In der Bühnenanweisung: „Nero gehet aus dem Holtze und kompt wieder auf die Brücken", eine Bemerkung, die die „Brücke", d. h. die Vorderbühne und die das „Holtz" darstellende Hinterbühne (?) als zwei getrennte Bühnenfelder vorauszusetzen scheint, glaubt Diesch einen zuverlässigen Beweis für eine grundsätzliche Trennung von Vorder- und Hinterbühne erblicken zu können. Auch verschiedenes andere in diesem Stück, so die Bühnenanweisung: „gehet abe", die einigemale nicht auf ein Verlassen der Bühne, sondern nur auf den Übergang von einem Bühnenfeld auf ein anderes ge-

deutet werden kann, ferner der Umstand, daß in der zweiten Hälfte des Stückes ein Teil der Bühne das „holtz", ein anderer einen „Garten" und ein dritter endlich gleichzeitig noch einen neutralen Schauplatz darstellen mußte: dies und anderes scheint die Vermutung nahezulegen, daß hier, im Gegensatze zum neutralen Charakter der Meistersängerbühne, eine Einteilung des Bühnenfeldes in verschiedene, als solche gekennzeichnete bestimmte Schauplätze vorlag. Diesch bemüht sich mit großem Eifer und Scharfsinn, die Art dieser Einteilung des Raumes und die Art der Inszenierung zu rekonstruieren. Die Ergebnisse dieses Verfahrens sind sehr lehrreich und interessant, wenn es mir auch als sehr zweifelhaft erscheint, ob Diesch dabei überall das Richtige trifft, und ob in diesen Resultaten etwas mehr als immerhin recht unsichere Vermutungen erkannt werden dürfen. Höchst unwahrscheinlich bleibt es u. a., daß die Tische und Bänke für die Ratsitzungen des alten Herzogs auf der Vorderbühne aufgestellt wurden und hier während des ganzen Dramas blieben (S. 98) — eine szenische Anordnung, durch die dem Zuschauer der Blick auf die nach der Meinung des Verfassers der Hinterbühne angehörigen Szenen im Wald und im Garten in höchst ungeschickter Weise erschwert worden wäre.

Auch bei der szenischen Auslegung der übrigen, durchweg einfacheren und leichter zu erklärenden Stücke des Herzogs scheinen mir die Ergebnisse von Diesch nicht immer unanfechtbar zu sein. Vor allem deshalb, weil Diesch alle Stücke in das von ihm einmal aufgestellte Schema einer Doppelbühne, mit der neutral gehaltenen Vorderbühne und der einen bestimmten Schauplatz darstellenden Hinterbühne, einzuzwängen sucht. Bei einigen Stücken aber ist die Annahme einer derartigen grundsätzlichen Teilung zum mindesten völlig unnötig. So stellt in dem Spiele Von einem Buhlen und einer Buhlerin die ganze Bühne, sofern man ihr statt des neutralen Schauplatzes einen bestimmten örtlichen Charakter zuweisen will, eine Straße oder einen Platz vor dem Hause des betrogenen Ehemannes dar. Die Hinterwand der Bühne ist das Haus mit dem Fenster (Oberbühne). Auf diesem Platze können sich sämtliche Szenen des Stückes abspielen; einige spielen weiter hinten, unmittelbar vor dem Eingang des Hauses, andere, und zwar öfters gleichzeitig, weiter vorn auf der Straße. An eine Teilung der Bühne in zwei Felder braucht dabei nicht gedacht zu werden, so wenig eine solche notwendig wäre, wenn man das Stück auf die moderne Dekorationsbühne übertrüge, wo ebenfalls manche Szenen weiter vorn, andere weiter hinten spielen. Die vorgefaßte Meinung von der Teilung des Bühnenfeldes und der daraus sich ergebenden Notwendigkeit, die einen Szenen schematisch der Vorderbühne, die andern der Hinterbühne zuzuweisen, veranlaßt den Verfasser vielfach zu irrigen Anschauungen. So ist beispielweise die Annahme, daß die große Liebesszene zwischen Pamphilus und Dina (III, 2) ausschließlich auf der Hinterbühne gespielt wurde, schwerlich aufrecht zu erhalten. Die Szene begann natürlich, da Dina aus dem Hause trat, auf der Hinterbühne; im Laufe des langen folgenden Liebesgespräches aber, das hinten mehr oder minder verloren gegangen wäre, spielten sich die beiden Agierenden auf die Vorderbühne und traten erst zum Schluß der Szene, als der stumme

Tanz begann, wieder auf die Hinterbühne. Auf dem vorderen Teil der Bühne trat nun der betrunkene Ehemann auf, sang sein Trinklied und traf hier nach dem Abgang des Liebespaares mit den Musikanten zusammen. Ebensowenig wie hier ist im 5. Akte, wo während des Tanzes im Hintergrund auf der Vorderbühne das Gespräch der Wächter geführt wird, von einer „Trennung der Bühnenfelder" zu sprechen. In gleicher Weise weist Diesch in dem Spiel Von einem Wirte einen langen Monolog des Wirtes in irriger Weise der Hinterbühne zu; gerade die Monologe, die entsprechend ihrem Charakter und dem der damaligen Schauspielkunst durchweg unmittelbar zum Publikum gespielt wurden, sind von vornherein durchweg der Vorderbühne zuzuweisen, wo der Darsteller gewissermaßen mitten unter den Zuschauern stand und mit diesen konversierte. Die Situation war in dem vorliegenden Falle einfach die, daß der Wirt auf der einen Seite der Vorderbühne stand, während auf der andern Seite in einiger Entfernung von ihm der Narr Johann Bouset den Monolog des Wirtes glossierte. Ebenso verkehrt ist es, aus dem 1. Akte des Spieles Von einem Wirte und drei Wandergesellen eine Teilung der Bühnenfelder herauslesen zu wollen. Eine gleichzeitige Benutzung verschiedener Bühnenteile kam hier überhaupt nicht in Betracht; der Wirt ging mit seinen Gästen nach I, 4 nach hinten ab; dann erschienen auf demselben Schauplatz die Bauern; es handelte sich einfach um ein Nacheinander verschiedener, sich ablösender Szenen, die alle auf der Hauptbühne, d. h. der Vorderbühne, spielten.

Der dritte Hauptteil des Dieschschen Buches handelt von Jakob Ayrer, in dessen Drama und Bühne sich die überkommenen Traditionen des alten Meistersängerdramas mit den durch die neue Kunstübung der englischen Komödianten gegebenen Anregungen verschmelzen. Aus den Texten der Ayrerschen Stücke glaubt Diesch mit Recht den Nachweis bringen zu können, daß für das Drama Ayrers – nach seiner Meinung im Gegensatze zu den englischen Komödianten und Herzog Heinrich Julius – im wesentlichen die ungeteilte Neutralbühne des Meistersängerdramas in Verwendung blieb und daß von der altenglischen Bühne nur die Einrichtung der Oberbühne, der Zinne oder des Balkones, übernommen wurde. Wie auf der alten Neutralbühne des Hans Sachs und seiner Nachfolger „gehen" die Personen bei Ayrer „ein", spielen ihre Szene herunter und gehen wieder ab; nach dem Sinn oder Wortlaut des Textes kann sich der Zuschauer bald diesen, bald jenen Ort als Schauplatz der Handlung vorstellen. Unter „Bühne" und „Brücke" hat man bei Ayrer wohl das nämliche zu verstehen, d. h. den ganzen neutralen Bühnenraum; an eine Erhöhung eines Teiles dieses Raumes über den andern kann allem Anschein nach nicht gedacht werden. Dagegen wurde die erhöhte Oberbühne als Zinne, Balkon, Fenster usw. wie auf dem Shakespeareschen Theater ziemlich häufig verwendet. Auch das „Loch in der Brucken", d. h. die Versenkung, die schon ein wesentlicher Bestandteil der Hans Sachsischen Bühne, in gleicher Weise wie der der englischen Komödianten, gewesen war, spielte bei Ayrer eine sehr bedeutende Rolle; es wurde in erster Linie für alle übernatürlichen Erscheinungen verwendet, für das Erscheinen und Verschwinden der Geister, diente aber auch

für alle möglichen anderen Zwecke, als Höhle, Kerker, Grab, Düngergrube, Backofen oder endlich zur Andeutung eines Flusses oder des Meeres. Im Gegensatze zur Bühne der englischen Komödianten und der des Herzogs von Braunschweig hat Ayrer, wie die Untersuchung von Diesch mit Glück es nachzuweisen vermag, von der alten Meistersängerbühne die Technik der beweglichen Standorte übernommen; es tritt damit eine Teilung der Neutralbühne nach verschiedenen Personengruppen und deren Standorten ein. So macht es beispielsweise der 3. Akt der Schönen Sidea wahrscheinlich, daß die Bühne hier in drei verschiedene Standorte geteilt war; den Platz mit dem Brunnen und Baum, wo die flüchtige Sidea sich verborgen hält, den Aufenthaltsort des verbannten Ludolf und endlich das Haus des Schusters. Für die verworrene und unbestimmte Raumanschauung, die auch noch bei Ayrer herrscht, ist die Annahme bezeichnend, daß sich diese verschiedenen Standorte, obgleich sie in Wirklichkeit sehr weit auseinander liegen, gegenseitig doch sichtbar sind, aus dem einzigen Grunde, weil dies eben auf der Bühne zufällig der Fall ist. Zwischen den einzelnen Standorten besteht im Gegensatze zur früheren Zeit, wo sogenannte Umzüge oder Botengänge den Verkehr vermitteln mußten, eine unmittelbare räumliche Beziehung. In der letzten Periode von Ayrers Tätigkeit macht sich bereits in Einzelheiten, so in der Vermehrung der Türen in der Rückwand und der dazu gehörigen Fenster, der beginnende Einfluß der italienischen Komödie bemerkbar, so daß in gewisser Beziehung in der Ayrerschen Bühne der Übergang von dem mittelalterlichen und altenglischen Theatergerüste zu der neueren Bühne, wie sie in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Deutschland zur Herrschaft kommt, zu erkennen ist.

Neben der technischen Einrichtung der Bühne und der Art ihrer Verwendung gelten die Untersuchungen von Diesch den Kostümen, der äußeren Erscheinung der Darsteller, der Teufelsfigur, der komischen Figur, der Schauspielkunst und ihrer theatralischen Ausdrucksmittel. Auch auf diesem Gebiete werden, soweit der Text und die Bühnenanweisungen der Dichtungen sichere Schlüsse zulassen, manche neuen und wertvollen Ergebnisse von dem Verfasser zutage gefördert oder Bekanntes zu übersichtlicher Darstellung zusammengefaßt. Wenn man von den Bedenken absieht, die in den Abschnitten über die Bühne der englischen Komödianten und die des Herzogs von Braunschweig gegen eine gewisse Voreingenommenheit der Theorie und infolgedessen gegen einige allzubestimmte, willkürliche und gewaltsame Auslegungen auf einem Gebiete, wo mehr oder minder bloß die unsichere Hypothese gilt, erhoben werden müssen, so darf in den sorgfältigen und gründlichen Untersuchungen von Diesch ein sehr dankenswerter und anregender Beitrag zur Kenntnis unserer älteren Theatergeschichte begrüßt zu werden.

Karlsruhe i. B. Eugen Kilian.

Trotz dem Widerspruche, den Hauff Nahestehende dagegen erhoben, daß er der Gegenstand literarhistorischer methodischer Untersuchung wurde, und den seine geistreiche Nichte mir gegenüber einmal in die Worte kleidete, „man solle nicht das Futter immer nach außen wenden", hat der leichthin-

schaffende, anspruchslose Dichter solche Behandlung sich gefallen lassen müssen;[1]) beugen mußte sich vor der nirgends Halt machenden modernen Kritik und Analyse, die freilich mehr dem norddeutschen als dem süddeutschen Wesen entspricht, auch er, der den Schwaben, diesen Schotten Deutschlands, als eine ästhetisch undiskutierbare und unanfechtbare Größe, fast als Nationalheiliger galt, bis man nachwies, daß auch er auf anderer Schultern steht, daß er bei aller Kürze seiner Laufbahn eine Entwicklung gehabt hat, ja daß er mehr wie andere Eklektiker und Nachahmer war. Wenn sich die Teilnahme für sein Hauptwerk, den Lichtenstein, auch in immer weitere Kreise verbreitet und seine Landsleute sich freuen können, daß überall eifrige Bewunderer seiner Muse sich finden, so kann doch ein nördlich des Mains Wohnender sich kaum einen Begriff von der innigen Andacht machen, mit der das junge Schwaben den Roman liest.

Dreschers Buch, welches das zutreffende Interesse an der wissenschaftlichen Behandlung des Romans (vgl. neuerdings H. Mielke, Geschichte des deutschen Romans, Sammlung Göschen, 229. Bändchen) bestätigt, gibt mehr, als sein Titel verspricht. Das Wort Quellen kann hier im weitesten Sinn verstanden werden; einen Hauptteil der Abhandlung macht es aus, daß Drescher die Fäden, die von Scott zu Hauff führen, aufs neue und umfassender, zugleich methodischer, als es bis jetzt geschehen, untersucht. Aus diesem Grunde gehört eine Besprechung des Buches so recht eigentlich in diese Zeitschrift.

Nach einem ganz guten Überblick über den historischen Roman an der Wende des 18. Jahrhunderts in seinem Verhältnisse zu den politisch-literargeschichtlichen Zuständen der Zeit verbreitet sich Drescher zunächst über die historischen Grundlagen des Lichtenstein, wobei er die eigentlich geschichtlichen Ereignisse, die dem Roman zugrunde liegen, im Vergleich mit Sattler, Pfaff, Thetinger und Strumphart feststellt. Dasselbe ist gleichzeitig mit Drescher von Max Schuster unternommen worden in einer Untersuchung, die unser Autor nicht mehr hat benützen können und die ganz diesem Thema gewidmet ist („Der geschichtliche Kern von Hauffs Lichtenstein", Stuttgart, W. Kohlhammer, 1904). Die Ergebnisse beider Schriften sind dieselben: Hauff, den wir schon von der famosen Affäre mit dem Mann im Mond her als literarischen Filou kennen, dem der Schalk beständig im Nacken saß, wirft sich die Toga des Historikers um und gibt sich in den Anmerkungen als gelehrten Mann, der ängstlich beflissen ist, die geschichtliche Treue zu wahren, wiewohl er aus den Quellen nur soviel und nur das nimmt, was ihm in seinen Kram paßt. Für die Fernerstehenden sei in Kürze bemerkt, daß der 1487 geborene, 1503 für mündig erklärte Herzog Ulrich 1519 vom schwäbischen Bund vertrieben wurde, am 7. April außer Landes ging uud sich in seine Herrschaft Mömpelgard zurückzog, im Herbst des Jahres vergeblich versuchte, wieder Boden in Württemberg zu fassen, wiewohl ihm seine Hauptstadt

[1]) Auch der Verfasser dieser Besprechung, selber ein Verwandter des Dichters, hat ihm eine solche literaturgeschichtlich methodische Darstellung gewidmet: Wilhelm Hauff. Eine nach neuen Quellen bearbeitete Darstellung seines Werdeganges. Mit einer Sammlung seiner Briefe und einer Auswahl aus dem unveröffentlichten Nachlaß des Dichters herausgegeben von Hans Hofmann. Frankfurt a. M. Moritz Diesterweg 1902. VII, 297 S. 8°. (Anm. d. Red.)

wieder zufiel, nach Jahren, während des Bauernkrieges von 1524/25 einen zweiten Versuch machte zurückzukehren, aber erst 1534 mit Hilfe Philipps des Großmütigen und französischer Hilfsgelder wieder in seine Herrschaft eingesetzt wurde, aber 1545 infolge seiner Teilnahme am Schmalkaldischen Krieg von neuem seines Landes verlustig ging, doch diesmal nur bis zum Januar 1547, um dann noch bis zum Jahr 1550 zu regieren. Vergleiche jetzt auch die in ihrer Knappheit trefflichen historischen Überleitungen Steiffs in dessen Sammelwerk „Geschichtliche Lieder und Sprüche Württembergs". Erste und zweite Lieferung. Stuttgart, W. Kohlhammer, 1899 u. 1901. Mit einem ganz wunderbar raschen und sicheren Blick für das literarisch Wirksame und das poetisch Ergiebige holt Hauff aus den trockenen Bänden Sattlers das sparsam verstreute Edelgold charakteristischer und romantischer Züge heraus, kombiniert und läßt die Materie sich poetisch kristallisieren. Was er leistet, ist dichterische Kondensation: sein Roman geht genau vom 12. März bis zum 14. Oktober 1519, umfaßt also nur sieben Monate, und es wird so mit wahrhaft dramatischer Konzentration ein Ausschnitt aus des Herzogs vielbewegtem Schicksalslauf gegeben. Hat man früher allzugläubig die „romantische Sage" für wahres Begebnis genommen, so ist man später in kritischer Skepsis allzuweit gegangen; überall hat Hauff an halbverwehte Spuren der Überlieferung angeknüpft. Die neuesten Forschungen, von denen gleich noch weiter die Rede sein soll, zeigen, daß sogar dem, was Drescher als sagengeschichtliche Elemente zusammenfaßt, Geschichtliches und urkundlich Belegtes wenigstens als Anregung zugrunde liegt, wobei nur die Frage ist, ob Hauff all das, was Forscherfleiß heute zutage fördert, schon kannte, oder ob er in genialem Spürsinn vorausnahm, was nachgehends Schritt für Schritt erwiesen wird. Nicht weil er sich besonders weit von der Überlieferung entfernt, kann man die geschichtlichen Prätensionen seiner Noten als kleine Heuchelei bezeichnen, sondern weil er denn doch frei mit dem Stoffe schaltet, seinen poetischen Zwecken zuliebe, und weil er sich gar nicht die Zeit nahm, geschichtlich so gründlich zu sein, um nicht sogar die Namen seiner Gewährsmänner falsch anzuführen und manches kleine Versehen im einzelnen sich zuschulden kommen zu lassen; endlich und vor allem deshalb, weil er mitten in die Geschichte hinein seine freien Erfindungen stellt und sich, übermütig genug, gelegentlich sogar noch in die Werkstatt gucken läßt, wo er historisch angezogene mannequins unter die Hutten und Sickingen mischt. Das alles hat bei ihm etwas so Liebenswürdiges, so selbstverständlich Freches, daß man ihm schließlich alles mittut, wenn dem naiven Leser überhaupt je die Verzahnung zwischen Quellenmäßigem und Solchem, was aus der poetischen Küche kommt auffallen sollte. Überall zeigt sich Hauffs Geschicklichkeit in der Verwebung des Historischen mit dem Freihinzuerfundenen, die sich besonders kundgibt in der Art, wie er die Personen seiner Fantasie in geschichtliche Zusammenhänge eingliedert (Sturmfeder, Ritter und Marie v. Lichtenstein) und an gegebene Reihen anknüpft. Die Gründe für Hauffs Abweichen von den Quellen werden einleuchtend aufgezeigt; wo es ihm taugte, hat er sich auch wieder zu fast wortgetreuem Anschluß an die Quellen bequemt. Da er gegebene Personen, wie Frundsberg, näher charakteri-

sieren und in bestimmtem Sinne verwenden muß, so wird gelegentlich ein Zug, der zum Gesamtbild nicht paßt, der Hauptwirkung zuliebe eliminiert; doch wird dadurch die Treue gegenüber dem geschichtlich Gegebenen nicht wesentlich verletzt. Sehr gründlich weist Drescher die verschiedene Verwertung geschichtlichen Stoffes in den drei Teilen des Romans nach; jeder wird mit einer sich an die Quellen eng anschließenden, in sich abgerundeten Einleitung eröffnet, und dann wird, im 1. Teil sehr sparsam, im 2. in weitergehendem Maße und am reichlichsten im letzten, das historische Material hie und da verstreut, ohne daß, wie Drescher meint, ein eigentlich proportionaler historischer Aufbau zustande kommt. Wie Hauff seinen Zweck erreicht, für Ulrich die nötige Sympatie der Leser zu gewinnen, ohne der geschichtlichen Wahrheit direkt zu widersprechen, was er tut, um diesen zweiten und eigentlichen Helden des Romans – Sturmfeder ist mehr bloß Träger der Handlungsreihen und Personifikation des den Ereignissen folgenden Dritten – von mehreren Seiten zu zeigen und so möglichst objektiv herauskommen zu lassen, wie er ihn wegen Georg unwillkürlich hervorhebt und nachher vergeblich versucht, durch die Hochzeit und das kühne Reiterstück bei Türkheim den nominellen Helden wieder mehr in den Vordergrund zu rücken, aber doch eine Diskrepanz zurückbleibt durch die Konkurrenz der beiden Helden, das legt Drescher recht einleuchtend und sorgfältig dar.

Die Lücken der Überlieferung füllt Hauff mit sagengeschichtlichen Elementen aus, die ihm zugleich dienen, dem eintönigen historischen Grund farbige Lichter aufzusetzen. Freilich läßt sich die Annahme von Ulrichs heimlichem Aufenthalt im Lande für den Sommer 1519 mit Sattlers Angabe nicht vereinigen, wonach der Herzog am 7. April nach Mömpelgard entwich; allein der Höhlenaufenthalt und vor allem die Besuche auf Lichtenstein brauchen darum doch nicht ganz ungeschichtlich zu sein, und es handelt sich schließlich nur um eine dem Dichter erlaubte Zusammenlegung und Kombination, da Ulrich von der Schweiz aus, wohin er sich im Herbst 1519 nach der verlorenen Schlacht bei Untertürkheim flüchten mußte, wiederholt heimlich sein Land betreten zu haben und dabei von treuen Förstern (Michel List, Forstmeister von Zwiefalten auf Lichtenstein, aus derselben Familie, der auch der berühmte Nationalökonom entstammt) beschützt und versteckt wurde, worüber zu vergleichen des ortskundigen Stadtpfarrers von Pfullingen Dr. Maier Aufsatz „Herzog Ulrich auf dem Lichtenstein“ in den Württ. Vierteljahrsheften für Landesgeschichte. Neue Folge 1905. XIV. 207, 217. Zu der in württembergischen Tageszeitungen vielerörterten Frage des Aufenthaltes in der Nebelhöhle, vergleiche neuerdings des Stuttgarter Archivars Dr. Eugen Schneider Darlegung „Herzog Ulrichs Höhlenbesuch“ in derselben Zeitschrift 1905, Nr. 3, S. 285—292. Wenn Hauff des Humanisten Nikolaus Wimmann Bericht (im Anhang zu seinem Syncretismus 1541) von Ulrichs Besuch des Sontheimer Erdlochs gekannt hat, so wird er gerne das me duce quoque se ausus olim huc recipere Udalrichus im Sinne eines Sichversteckens aufgefaßt haben, da das in seinen poetischen Kram vorzüglich paßte; wie aus seinem Briefwechsel mit Riecke hervorgeht, hat er sich für die Höhlen am Südabhang der Alb schon in Blaubeuren interessiert,

und so wäre Wimmanns Andeutung bei ihm auf doppelt empfänglichen Boden gefallen. Schwabs Gedicht „Der Höhlenstein bei Nürtlingen (1820 im Schwäb. Taschenbuch) kam hinzu, ein Bauer hatte nach Wimmann den Herzog geführt – da sehen wir die Umrisse des Pfeifers von Hardt (Schwab: „hoch droben bei dem Dörflein Hardt") heraufsteigen, und warum sollte man für Sontheimer und Hardter Höhle nicht die bedeutendere und noch romantischere Nebelhöhle setzen, wenn sie einem derartig auf dem Wege lag und niemand sagen konnte, daß Ulrich nicht in dieser gewesen. Die sich in der Nebelhöhle findende Einzeichnung eines württembergischen Prinzen aus dem Jahre 1561 mag vielleicht, worauf ich schon früher hinwies, auch ihr Teil dazu beigetragen haben, Hauff, der die Höhle zweifellos aus eigener Anschauung kannte, zu der Verlegung zu veranlassen. Und hat er als eifriger Durchwanderer des Honauer Tals, als den ihn sein noch lebender Neffe schildert, davon gehört, daß ein Mann namens List sich Verdienste um den verbannten Herzog erworben, so könnte man sogar glauben, daß dieser Stamm auf die Charaktergestaltung des Hauses eingewirkt hat. Will man auch hier Scottschen Einfluß annehmen, so wäre an den Höhlenaufenthalt von Rob Roy am Loch Catherine zu erinnern. Es scheint fast, als ob der kluge Hauff gerade seine tieferliegenden Quellen absichtlich verschwiegen und nur die jedermann zugänglichen offen genannt hätte, wie um sich den Anschein geheimnisvollen Wissens zu geben, was der Wirkung seiner Erzählung zugute kommen sollte. Sehr hübsch wird von Drescher gezeigt, wie Hauff das immerhin dürftige sagengeschichtliche Material hat aufquellen lassen, und man behält den Eindruck, daß er auch hier der Literatur mindestens ebensoviel verdanke (Crusius Paralipomena, Schwab, vielleicht Wimmann, der für den Tübinger wegen seines einen Exodus beschreibenden Colymbdes lokalgeschichtliches Interesse hatte) als dem Volksmund, auf den er sich in der Einleitung so emphatisch beruft. Zwar muß man sagen, daß noch Mörike, der kurz nach 1826 Vikar in Köngen war, die Sage von des Herzogs Todessprung im Munde des Volkes lebend fand; sie mag durch das rasche Verschwinden des Fürsten nach der in unmittelbarer Nähe des Flusses geschlagenen Schlacht entstanden sein. Hat Hauff die sagengeschichtlichen Elemente, für die er sich natürlicherweise gerne auf den Volksmund beruft, so gering die Ausbeute hier auch schon 1825 gewesen sein mag, mit großer Ökonomie und Sorgfalt für seine Darstellung verwertet und sich nichts entgehen lassen, was die Romantik seines Stoffes erhöhen konnte, so hat er sich in der Benutzung des wirklich Historischen andererseits eine weise Beschränkung auferlegt. In bezug auf das kulturgeschichtliche Detail, für dessen Ausmalung durch Sprichwörtliches, durch Einlagen aus Dichtern, die jener Zeit noch näher lagen, wie vor allem Walter von der Vogelweide, durch knappe, aber wirksame Lokal- und Kostümschilderungen er sich besorgt zeigt, macht Drescher auf eine bisher noch kaum beachtete Quelle nachdrücklich aufmerksam, nämlich die zahlreichen Abbildungen in den Chroniken, die der Knabe schon in des Großvaters Bibliothek kennen lernte, in jenem reichen Bücherschatz, dem er ja auch die allgemeine reiche Belesenheit verdankt, auf Grund deren er dann mit sehr rasch erledigten Spezial-

studien sich begnügen konnte. Ulrich, der Stifter jener Bildungsanstalt, in der Hauff selbst entscheidende Jahre verlebte, und der Tübingen zum guten Teil seine Berühmtheit verdankt, Ulrich, dessen Spuren allüberall in Tübingen und der Umgegend für den tieferblickenden und kernschwäbisch Eingeweihten sich noch zeigen, mag schon früher im Mittelpunkt seiner heißhungrigen Jünglingslektüre gestanden haben.

In einem weiteren Teile handelt Drescher über Hauffs literarische Vorbilder und kommt hier zu dem Schluß, daß dieser, wo überhaupt Abhängigkeit sicher nachweisbar ist, dem schottischen Vorgänger durchgehends mehr als seinen deutschen Vordermännern verdankt. Er stellt eine vielfache Abhängigkeit von Scott in formalen und technischen Dingen (Aufbau, Abteilung, Motti, Motive) fest, zeigt aber auch, worin Hauf über Scott hinausgekommen ist und inwiefern er seine Fehler zu vermeiden gewußt hat. Im Original hat der Schwabe den Schotten offenbar nicht gelesen; doch hat er, wofür Drescher zum Beleg fortwährend die von mir veröffentlichte Studie heranzieht, sich von der Kunst seines Vorbildes mit eingehendem Fleiß Rechenschaft gegeben, und so ist ihm manches von der Manier Scotts in Fleisch und Blut übergegangen, der ihm überdies durch Humor und die Neigung zum frischen, farbenhellen Leben innigst verwandt war. Doch steht er ihm, wie schon angedeutet, nicht als willenloser Nachbeter gegenüber; vor unbedingtem Aufgehen bewahrte ihn der bei all seiner Anschlußbedürftigkeit unzweifelhaft vorhandene Hang zur Skepsis, die bis zur Selbstironie ging; ich glaube, in der Haltung des Morgenblattes gegenüber Scott während des hier in Betracht kommenden Jahres 1827 eine leise Abkehr von dem einst mit Neid und Eifer Bewunderten, wahrnehmen zu können. Ja, so reif ist doch schon der junge Schwabe, daß er in Lokal- und Milieuschilderung die Breite des Vorgängers vermeidet, vor allem in den langatmigen Kostümschilderungen jenem nicht folgt, wo denn der deutsche Dichter den nachwirkenden Einfluß Lessings verrät. Während Scott vielfach noch auf dem Standpunkt der unmittelbaren Charakterisierung stehen geblieben ist, erhebt sich Hauff in überwiegendem Maß zu der kunstvolleren indirekten Charakterisierung. Es ist recht fesselnd, an Dreschers Hand zu sehen, wieviel für Hauff gegenüber der noch recht unbeholfenen Technik seiner deutschen Vordermänner gerade in diesem Punkt zu tun blieb. So wenig tiefgründig seine Personen sind und so wenig er gerade bei den Hauptpersonen Georg und Marie eine abgerundete Charakteristik erreicht, so muß doch anerkannt werden, daß er oft durch einen kleinen Zug, wie z. B. des Herzogs Schäkerei mit der bräutlichen Marie, ein bezeichnendes Licht auf den jeweils zu schildernden Charakter wirft, und vor allem gewinnt er, was ihm an der vollen Lebenswahrheit der Figuren fehlen mag, in der an die Personen gehefteten Darstellung der Umwelt ein Mittel gegen unkünstlerische Zustandsschilderung. Drescher zeigt, daß der unmittelbare Einfluß Scotts auf den Roman weit größer war als derjenige der deutschen Vertreter des historischen Romans vor Hauff, Fouqué nicht ausgenommen, der ihm höchstens allgemein stoffliche Anregung bieten, in seiner stereotypen und wenig volkstümlichen Technik aber kein Vorbild sein konnte. Cramer fällt bei dem Versuch zu individuali-

sieren öfters in die tiefste Plattheit und Vulgarität, etwas besser sind Spieß und Vulpius, am ehesten kann van der Velde, dessen Kunst Drescher ziemlich hoch bewertet, ihm Wegweiser in der Einzeltechnik gewesen sein, doch erledigt sich der von Drescher aus meiner Mitteilung eines Aufsatzes im Morgenblatt auf die Bekanntschaft Hauffs mit diesem Dichter gemachte Schluß nach dem von Minor in den Göttingischen Gel. Anz. 1903, Nr. 9, S. 734 gegen mich erhobenen Einwand von selbst, wiewohl eine Vertrautheit Hauffs mit v. d. Velde immerhin wohl möglich ist. Ein Mißverständnis Dreschers (S. 86—87) ist durch meine der Kürze wegen gewählte, allerdings etwas mißverständliche Art der Gegenüberstellung einer früheren mit der jetzigen Fassung entstanden. Die von mir gesetzten Gedankenstriche ersetzen die im jetzigen Wortlaut mit der ursprünglichen Fassung übereinstimmenden Stellen, und es ist allzu scharfsinnig, was Drescher in der Anmerkung c zu S. 86 konstruiert. Ich glaubte, durch die Kennzeichnung der Abweichungen als Varianten vor Mißverständnis sicher zu sein, indem ich die erste Fassung nur insoweit gab, als sie vom endgültigen Text abweicht. Bei der Zusammenhanglosigkeit der Worte, so wie sie dastehen, konnte Drescher den wahren Sachverhalt vermuten. Richtig ist seine Beobachtung im 2. Teil der Anmerkung.

Die Spieß, Cramer und Fouqué konnten unserem Dichter bei ihrer auffallend geringen Kenntnis des kulturgeschichtlichen Milieus wenig Anhalt für Sitten- und Kulturschilderungen bieten; mehr nützte es ihm in dieser Beziehung, daß er mit hellen Augen die Reste des Mittelalters beschaute, die ja im Schwabenlande nicht allzu selten sind, sowie, daß er früher schon manches mittelalterliche Literaturwerk gelesen. Man darf ruhig auch fortwirkenden Einfluß von Goethes Götz annehmen, wie Hauff seinerseits außer zum „Ekkehard“ und „Trompeter“ auch zu Lortzing und wenigstens mittelbar zu den Meistersingern hinüber gewirkt hat. — Die vergleichende Zusammenstellung der Unterschicht zu „Reiters Morgengesang“ könnte bedeutend erweitert werden, worauf ich aber hier nicht näher eingehen kann. Die Rose ist, wie mich Minor belehrte, bereits im Euphorion II und VII, sowie in der Zeitschrift für deutsche Philologie XXVII und in einem Pforzheimer Programm von K. Hofmann (Zur Geschichte eines Volksliedes) besonders behandelt worden; außer Günther und dem fliegenden Blatte kommen, z. T. freilich nur mit wenig erheblichen Varianten, Meiers Schwäbische Volkslieder, die „Neuen Volkslieder“ vierstrofige Fassung, (in „Fliegende Drucke der Kgl. Bibliothek zu Berlin“), dann die Sammlung „Fünf Arien und Lieder“, Delitzsch, zu finden in dasiger Bücherei, fünfstrofige Fassung, Nr. 2, für die zweite Strofe auch Fuldas Ausgabe Günthers in Betracht; noch eine andere Fassung teilt Hoffmann von Fallersleben im Archiv für die Geschichte deutscher Sprache und Dichtung I, 514 (Wien 1814) mit.

Hauff hat, von einigen Entgleisungen abgesehen, die Nähte seiner Arbeit wohl zu verdecken verstanden und erreicht, was er wollte, nämlich daß der naive Leser ihm willig folgt und den Eindruck erhält als ob hier gleichsam das schwäbische Volk sich selbst erzähle. In Dreschers Ausführungen ist der Nachweis erbracht, welch weitverzweigte Vorgeschichte Hauffs Werk bei aller Flüchtigkeit der Ausarbeitung hatte. Daß die erste Konzeption

nach Tübingen zurückgeht, glaube ich in meiner Biographie bis zu einem hohen Grad von Wahrscheinlichkeit erwiesen zu haben. Besonders interessant und nur durch einige Wiederholungen aus früheren Kapiteln entstellt ist Dreschers letztes Kapitel „Motive", indem er nachweist, daß Quentin Durward für motivliche Anklänge weit ergiebiger ist als der von Eastman (Americana Germanica III) als Hauptvorbild herangezogene Ivanhoe; die Übereinstimmungen mit diesem sind in Eastmans Gruppierung vielfach schlagend, aber nicht derart, daß nicht in ähnlicher Weise zwischen jedem anderen Ritterromane Scotts und dem Lichtenstein Parallelen gezogen werden könnten. „Erst das generelle Vorkommen gewisser Motive, ihr Wandel in die einzelnen Romane ergeben für uns", sagt Drescher zum Schluß, „unterstützt von technischen Gesichtspunkten, die bei Eastman völlig außer acht gelassen sind, die Bedeutung des englischen Einflusses". Bei den Vorzügen, die Hauff vor Scott voraus hat, hebt Drescher, und wohl mit Recht, die größere Innigkeit in Ausmalung zarter Herzensverhältnisse hervor. Aber auch das ergibt sich aus seinen Darlegungen in abschließender Weise, welch großen Schritt nach vorwärts der historische Roman in Deutschland mit Hauff getan hat, und die durch sein rasches Arbeiten bedingte Flüchtigkeit vermag den Haupteindruck nicht zu stören, daß der Fortschritt in Stil und Technik innerhalb weniger Jahrzehnte ein geradezu staunenswerter war.

Solingen. Hans Hofmann.

Karl Wenger, Historische Romane deutscher Romantiker: Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literatur-Geschichte. Herausgegeben von Oskar F. Walzel. 7. Heft. Bern, Verlag von A. Francke, 1905. VII, 123 S. 8°.

Der vorliegende Band der Berner Dissertationen (vgl. Studien V, 141) hat mehr als einen Berührungspunkt mit Dreschers Arbeit; auch Wengers Untersuchung setzt sich mit dem Einfluß Scotts auf den deutschen historischen Roman auseinander, geht aber auf Hauff gar nicht näher ein, dessen Lichtenstein vom Verfasser offenbar nicht als Höhengipfel der Entwicklung mitgezählt wird, ebensowenig auf die Cramer, Spieß, Vulpius und van der Velde, die er nur einmal als Vorbedingung für Fouqués Weise streift. So ergänzen sich die beiden Arbeiten in willkommener Art. Ob Fouqué, Arnim und Tieck von Scott abhängig sind, und was sie ihm etwa verdanken, will Wenger untersuchen; diese sind ihm die Gipfelpunkte in der Entwicklung des deutschen historischen Romans innerhalb der Gruppe der Romantiker.

Der Aufstand im Norden wie ein Frühlingswunder, geheimnisvoll und triebkräftig, von Anfang an er selbst, und die Herzen mit seiner Anmut und seinem frischen Duft erfreuend, — wie sollte er nicht freudigste Zustimmung gefunden haben auch bei jenen Besten, die unsrem Volke nach Not und Nacht weit dahinten, in Vergangenheitsferne, seiner Größe Dämmerung und drüben eines neuen Tages Möglichkeit mahnend und tröstend zeigen wollten? Daß Walter Scott für die Hinwendung der deutschen Romantiker zum ge-

schichtlichen Roman Anregung und Wegweisung gewesen, ist fraglos. Aber inwieweit hat er sie im einzelnen und die einzelnen beeinflußt?

Der Verfasser stellt, um für die Vergleichung englischer und deutscher Historienromane in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrh. eine feste Grundlage zu schaffen, unter Heranziehung der Urteile Carlyles, Härings (Alexis) und Heines die Eigenart des Schotten möglichst scharf und klar heraus und sucht die Grenzen seiner Begabung sowohl wie das Neue und Wirksame, das er brachte, in einer Generalbilanz zu erkennen. So sehr dem Verfasser von Waverley die Fähigkeit eignet, die fertigen Charaktere voneinander abzuheben und aus ihrem Kerne heraus handeln zu lassen, so wenig stark ist er darin, ihre Handlungen psychologisch zu motivieren, daß wir das Geäder ihres Herzens sehen, ihre Gedankenreihen und das Triebleben ihrer Seele lückenlos erkennen möchten. In aller Kürze faßt Scotts Art im Gegensatz zu der Shakespeares das Aperçu Carlyles zusammen: Shakespeare fashions his characters from the heart outwards, your Scott fashions them from the skin inwards. Seine Stärke beruht auf dem Malerischen in Schilderung von Land und Leuten, Kostüm und Sprache, auf seiner Objektivität, mit der liebevoll alle Stände umfaßt werden, seinem Eingehen auf die Masseninstinkte, das uns berechtigt, ihn als Völkerpsychologen zu bezeichnen, während er in der individualen Psychologie schwach ist; beruht auf dem mit strengem geschichtlichem Sinn gepaarten Herausarbeiten des Wesentlichen in den politischen, religiösen und Stammesgegensätzen, das bei der Beharrung und tiefen Wurzelung solcher Artunterschiede manchen das Interesse belebenden Seitenblick auf die Gegenwart des Verfassers gestattet und Heine berechtigte zu sagen, Scott habe nur die gegenwärtigen Menschen in alte Gewänder gesteckt. Er ist mehr pittoresk, als von feinem künstlerischen Verständnis, z. B. für Architektur, mehr Charakteristiker als Psychologe; damit hängt zusammen, daß er auf die französischen Romantiker (Victor Hugo, Dumas, Balzac, Stendhal, de Vigny, Mérimée) ungleich stärker eingewirkt hat als auf die deutschen; seine Urgesundheit und Vollsaftigkeit konnte weder bei der Mondscheinseligkeit Fouqués noch bei der wunderfrohen Natur Arnims,[1]) der mitten zwischen die Tagesmenschen hinein seine blutlosen Fantasiegestalten stellt, noch endlich bei der bläßlichen Gedanklichkeit Tiecks das rechte, volle Echo finden. In frischer Weise zeigt Wenger, daß der Schotte in seinem eigentlichsten Wesen, dieser Vereinigung von praktischem Weltmann mit fantasievollem Dichtergeist, so leicht nicht nachzuahmen war.

Aber die Betonung des Nationalen und der Hinweis auf die in der Vergangenheit jedes Volkes zu hebenden Schätze von Poesie: das mußte bei unsern Romantikern auf den empfänglichsten Boden fallen, war dieser doch aufgepflügt durch die Ereignisse von 1813, die mit dem Erscheinen von Waverley (1814) zusammenfielen. Freilich, scharf unterscheidet den Schotten von jenen Drei seine populäre Art, die im Gegensatz steht zu einem aristokratischen Grundzug, wie er auch dem bürgerlichen Tieck nicht

[1]) Arnims Geschichtsroman „Die Kronenwächter“ und acht seiner Novellen sind soeben neu veröffentlicht worden in Max Morris' vierbändiger Ausgabe von „Arnims ausgewählten Werken“. Max Hesses neue Leipziger Klassiker-Ausgaben 1906 (Anm. d. Red.)

fehlte, und die dem Verfasser des Waverley dauerndere Wirkungen verbürgte. Scott hat nichts Philosophisches, und fremd ist ihm die romantische Ironie. Er tritt hinter seinen Figuren zurück, während unsere Romantiker die ihrigen so gerne betasten, sich, wie Arnim, des vollen, farbenhellen Lebens mit ihnen freuen und sich mitten unter sie mischen, oder, wie Tieck, durch sie immer wieder die Grundidee des Buches aussprechen lassen.

Scott wirkt in Deutschland nicht auf die hohe Literatur ein, sondern mehr auf das breite Publikum, das in seinen lebensvollen Gestalten mit Entzücken sich selbst erkennt, und erst durch den Beifall, den er auch diesseits des Meeres bei der Leserwelt findet, lassen sich die Autoren vielfach dazu nötigen, es ihm nachzutun, um die Gunst des Publikums nicht zu verlieren, was aber gerade die Besten vornehm ablehnen. Scotts Einwirkung auf unsere Literatur ist nicht bloß durch die deutsche Nachahmungssucht zu erklären: er brachte nichts absolut Neues, sondern nur das, was im Götz schon gezündet, in neuer Form und erweitert zu einem Sittenroman und einem sozialen Roman, ohne in die Übertreibungen der deutschen Ritterromane zu verfallen. Seine Art war, was bei seinen nahen Beziehungen zur deutschen Literatur nicht wundernehmen kann, etwas den Deutschen Homogenes, etwas in verjüngter und der Zeit angepaßter Form Zurückkommendes, wie wir ja auch so manchen deutschen Sport von England erneut wiederbekommen haben, und manches, was in der deutschen Enge für immer untergegangen zu sein schien, drüben in der frischen Seeluft neues Leben gewann, um auch bei uns wieder zu beleben, ein Vorgang, der auch Shakespeares phänomenale Wirkung bei uns erklärt und seine tiefe Wurzelverwandtschaft mit dem deutschen Geiste zu schöner Affinität sich hat entwickeln lassen. Gegenüber der unvolkstümlichen Kunstdichtung Goethes und Schillers ist Scotts Kunst populär und in dieser Popularität seine Wirkung der eines A. H. J. Lafontaine, eines Iffland und Kotzebue vergleichbar.

Im zweiten Teil seiner Untersuchung geht nun Wenger auf die Frage ein, welche Fäden jeden einzelnen der genannten drei Hauptromantiker mit dem Schotten verbinden. Bei Fouqué, der an die Ritterromane anknüpft und auf ihrer Wirkung weiterbaut, kann von einer Beeinflußung keine Rede sein. Als Scott in Deutschland zu wirken beginnt, ist Fouqué in seiner Art schon fest geworden und läßt sich von dem neuaufsteigenden Stern rasch überholen, ahnungslos wie ein Traumwandler in seiner Weise fortgehend, so daß er von Eichendorff, Tieck und Heine übereinstimmend und nahezu mit denselben Worten als der Don Quijote der Romantik (Tieck: der Poesie), als ingeniöser Hidalgo, ein Don Quijote vom Wirbel bis zum Zehe bezeichnet werden konnte. Bei ihm überwiegt die Einbildungskraft über den Verstand, die Sentimentalität über den Matter-of-fact-Sinn, sie überwuchert die geschichtliche Treue. Fouqué steht seiner Muse nicht unbefangen gegenüber, er verehrt sie staunend und andachtsvoll als etwas in ihm und über ihm Wirkendes und verliert darüber die Anforderungen einer fortschreitenden Gegenwart ganz aus den Augen. Für ihn hat Scott nicht gelebt, und Vergessenheit ist — mit Ausnahme der durch Lortzing belebten Undine — sein nicht unverdientes Los, so rein seine Absichten, so geschlossen in ihrer Art seines Wesens Grund-

linien waren. Mittelbar hat er als Gegengewicht gegen den Rationalismus und als Alberich deutschen Märchenhortes immerhin seine Aufgabe erfüllt, wenn er auch nicht hindern konnte, daß frohe Rheintöchter ihm den funkelnden Besitz entwanden, den ein anderer besser auszumünzen imstande war. Von Scott trennt ihn allein schon seine elegische Auffassung der Vergangenheit. Mit allen drei Deutschen hat Scott allerdings das gemein, daß auch seine Gestalten nicht eigentlich plastisch sind, und daß auch er mehr schildert, als gestaltet.

Auch Arnim muß, trotz mehrmaliger kurzer Erwähnung des Schotten in seinen Schriften (eine Anmerkung in der „Ehenschmiede" und eine Stelle im „Landhausleben") und trotzdem er infolge seiner Reise durch Schottland zur Empfänglichkeit disponiert war, als von Scott nicht wesentlich beeinflußt bezeichnet werden. Mit einer gewissen Ängstlichkeit verwahrt er sich gegen die Annahme einer Beeinflußung durch den großen Unbekannten (der zwar 1817 schon als der Ariost des Nordens bezeichnet werden konnte, aber in diesem Jahr, dem Zeitpunkt des Erscheinens von Arnims „Kronenwächtern" doch noch als eine Größe von rein lokaler Bedeutung betrachtet wurde) und wahrt seine Priorität in bezug auf die Schilderung schottischen Hochlandlebens in der Ehenschmiede (Gretna Green), Owen Tudor und der Erzählung vom Prinzen Karl Stuart. Während Scott die Realität zu poetischen Gebilden ausmünzt, fehlt das wirkliche Leben in Arnims Romanen, was ihre geringe Lebensfähigkeit außerhalb der Sfäre der Bibliotheken bedingte; andererseits ist das künstlerische Sehen ein Hauptunterschied zwischen Arnim und Scott, dem diese Gabe fehlt; aber seine „historischen" Romane sind bei aller Schönheit und Frische einzelner Schilderungen, bei aller Begeisterung für seines Volkes große Zeiten, nicht historisch und verflüchtigen sich zu poetisch und subjektiv gefärbten Zeitbildern. Eine Unausgeglichenheit in Arnims Wesen, die es erlaubte, daß neben verworrener Fantastik ein klarer Realismus steht, wie er denn mit Scott vor allem in einem gewissen grotesken, wirklich liebenswürdigen Humor zusammenstimmt, bedingte das Fragmentarische seiner Hervorbringung. Er wurde nicht, wozu ihn manche Seiten seiner Beanlagung befähigten, ein deutscher Scott. Mitten zwischen klar geschaute Bilder deutscher Vergangenheit drängen sich ihm die Gebilde seiner ungebändigten Fantasie, mystische Schemen, die ihr bleiches Licht auch auf die Gestalten des Tages zurückwerfen, die Einheit zerreißen und den Leser schwindelnd sich fragen lassen, wo er sich befinde, wenn er den festen Boden der Wirklichkeit unter den Füßen verliert. Erst durch Scheffel, Dahn und Freytag, welch letzter nur etwas zu doktrinär ist, durch Keller und Konrad Ferdinand Meyer ist das geleistet worden, was uns Arnim schuldig blieb.

Schließlich muß auch von Tieck gesagt werden, daß er sich dem Einflusse Scotts entzog, der ihm nicht kongenial war. Er charakterisiert mehr durch Reden als durch Handlungen, läßt seine Gestalten nicht wie Scott aus ihrem Boden herauswachsen, neigt zur Aufstellung von Programmfiguren, während Scott weder polemisch noch tendenziös ist; seine Ensembleszenen dienen der Beleuchtung der Idee und bedeuten sein liebevolles Eingehen auf die breite Masse mit ihren dumpfen Regungen und naiven In-

stinkten, denen Tieck wie einem überwundenen Standpunkt eher auszuweichen scheint; er gibt nichts auf Lokalität und Kostüm, auf anschaulich-plastische Schilderung, ihm geht es nur darum, seine Idee von der Berechtigung der einen, der Verwerflichkeit der anderen politischen oder religiösen, literarischen oder allgemeinkulturellen Richtung in und an seinen Personen zu demonstrieren, und bezeichnend für seine Art sind die Gesellschaftsgespräche, in denen von den Personen der Dichtung selbst über die Grundidee des Romans reflektiert wird. Am meisten rein menschlichen Gehalt erkennt der Verfasser seiner Vittoria Accorombona zu, die er darum auch am höchsten stellt; Tieck überragt darin einen Scott und berührt sich mit dem von Goethe so hoch geschätzten Manzoni. Tieck hat kein Herz fürs Volk; er vertritt am schärfsten die romantische Ironie, die die eigenen Kinder frißt; im „Griechischen Kaiser" entfaltet er am meisten Sinn für das Wirkliche und betätigt ein Streben nach malerischen Effekten, die in dem „Aufruhr in den Cevennen" so stark vorschlagende Neigung zur Betonung der Idee zurückdrängend, dafür die sichtbare Welt, was allerdings schon im Gegenstande mehr gegeben war, liebevoller umfassend und abschildernd. Hier ist eine Einwirkung Scotts wohl möglich, wenn er auch in der Sprache, dieser Diktion von feinem, poetischem Schwunge, die sich vergeblich bemüht, des Volkes Naturlaute nachzubilden, himmelweit von Scotts jedem Milieu willig sich anschmiegendem Darstellungsvermögen verschieden ist.

Mein Gesamturteil über Wengers Leistung kann ein recht anerkennendes sein. In frischer Sprache, der man innere Fühlung mit dem Gegenstand überall anmerkt, ohne ermüdendes Eingehen auf Einzelheiten und seine Vorstudien entschlossen wegwerfend, um uns nur die Endreihen der Untersuchung zu bieten, führt er uns ein wichtiges Stück der Entwicklungsgeschichte unserer epischen Dichtung in einem entscheidenden Zeitpunkt vor, von dem wir hoffen dürfen, daß es mitvermauert werden wird, wenn demnächst in einer größeren Darstellung die Brücke zwischen Scott und den großen Schweizer Erzählern des ausgehenden Jahrhunderts geschlagen und gezeigt wird, welche Gurten und Bogen unsere heutige Erzählungskunst mit der von vor 100 Jahren verbinden. Das Eingehen auf Druckfehler (S. 46 unten muß es Worte statt Werke heißen) verschmähend, erlaube ich mir, nach diesem Lobe den Verfasser zu bitten, künftig Unebenheiten zu vermeiden, die seinen sonst schweizerisch-natürlichen, wohl lesbaren Stil noch zuweilen entstellen. „Die stumpfe Lesermasse minderwertiger Produkte" kann man so wenig sagen wie es geschmackvoll ist, vom „selten (S. 50) schönen Inhalt der poetischen Erzählung" zu sprechen, was man flüchtigen Journalisten überlassen muß, die selten schön schreiben. Wenn Zusammenhänge nur flüchtig berührt werden sollen, so wäre dafür, wenn schon ein eigenartiger Ausdruck gewählt werden soll, doch besser angetippt als angetönt zu sagen (S. 114); und vom Hexensabbath (S. 113) gilt doch wohl, was vom „Griechischen Kaiser" gilt, nicht „gegolten hat".

Solingen. Hans Hofmann.

Notizen.

Mein VI, 307 ausgesprochener Zweifel an der Vollständigkeit der Bibliographie in Sulger-Gebings Hofmannsthal-Monographie (Breslauer Beiträge, 3. Band) stellt sich als unbegründet heraus.

Wien. Robert F. Arnold.

Am Schlusse seiner Besprechung meines Auszuges aus Platens Tagebüchern in den „Studien“ VI, 287 fragt Rudolf Schlösser nach dem Verbleib der verschiedenen Porträts Platens und nach dem Grunde, warum in den Ausgaben immer nur das Woltrecksche wiedergegeben werde; besonders eine Bekanntmachung des Alabaster-Reliefs von Christen wäre doch sehr erwünscht. Leider kann ich mich der Frage nach diesem letzteren nur anschließen; es ist mir nicht gelungen, auch nur einen Gipsabguß davon ausfindig zu machen. Dagegen ist das Ölbild Platens als Kadett von Frl. Kürzinger (1807) zweimal veröffentlicht worden, einmal von Gottfried von Böhm im „Bayerland“ 1891, II, 90, das andere Mal in Könneckes „Bilderatlas“ 2. Aufl. (1895) S. 368. Das Bild gehörte der Frau Rätin Käthi Held, geb. Kleinschrod, die ihre Jugenderinnerungen an den Dichter bis an ihr Ende treu bewahrt hat; sie vermachte es nebst anderen Andenken an Platen Herrn Ministerialrat Dr. Gottfried von Böhm, dem auch von der Witwe des Staatsrats von Hermann eine Reihe wertvoller Gegenstände aus Platens Nachlaß übergeben wurde. Am 30. Okt. 1896 hat Herr Ministerialrat Dr. von Böhm über diese „Platen-Reliquien“ in der Allgemeinen Zeitung (Nr. 300) berichtet und jetzt mir, wie früher schon anderen Platenforschern, seine reichen und wertvollen Materialien mit dem liebenswürdigsten Entgegenkommen zur Verfügung gestellt.

In dem genannten Aufsatze zählt Böhm als weitere Porträts von Platen die bekannten Stiche von Schütz in der Gesamtausgabe von 1839 und Barth, im „Deutschen Musenalmanach für 1839“ auf, ferner eine verschollene Silhouette vom Jahre 1815 (vgl. „Tagebücher“ I, 157), ein Marmormedaillon von Martin Wagner, das früher in König Ludwigs I. Villa Malta aufbewahrt wurde, jetzt aber auch nicht mehr nachweisbar ist, endlich das Ansbacher Standbild und die Büste in der Münchener Ruhmeshalle von Halbig, denen noch die Büste von Schöpf auf dem Denkmal in Syrakus hinzuzufügen wäre. Der Freundlichkeit von Herrn Gymnasialprofessor Dr. Th. Preger in Ansbach verdanke ich ferner die Kenntnis einer Porträt-Zeichnung Platens; eine Photographie dieser Zeichnung – die einen ungewöhnlich unerfreulichen, auch künstlerisch recht wenig befriedigenden Eindruck macht – befindet sich in den Sammlungen des historischen Vereins für Mittelfranken, das Original war nach der gütigen Mitteilung Prof. Pregers 1894 im Besitze von Frau Prof. Amalie Bauer, „welche es von einer Baronesse von Seefried geschenkt erhalten habe. Baronesse von Seefried habe dasselbe seinerzeit von Platens Mutter bekommen und zwar mit dem Bemerken, daß der Dichter dazu selbst gesessen sei.“ Daß diese Angaben zutreffen, ist bei dem bekannten Verhältnis von Sidonie von Seefried zu Platens Mutter wohl kaum zu bezweifeln. Ich halte die Zeichnung für das Werk Bandels, da die Bildnisse, die Kopisch und Großpietsch zu zeichnen versprachen, wenn sie zustande gekommen sind, wohl etwas besser ausgefallen sein dürften (vgl. „Tagebücher“ II, 837); ich habe übrigens das Original nicht gesehen und weiß nicht, wohin es gelangt sein mag. Die Zeichnung von Bandel wurde ursprünglich für Rugendas gemacht im Jahre 1827; eine Porträtzeichnung Platens von Rugendas aus dem Jahre 1829, von der Böhm a. a. O. spricht oder von 1831, wie Lorenz Werner im „Sammler“ (1896 Nr. 136) meint, ist mir nicht bekannt.

Gleichzeitig möchte ich zu der Brief-Publikation, die Frau Sophie von Sänger, geb. von Grävenitz in Nr. 201 der „Schlesischen Zeitung“

vom 21. März 1906 gegeben hat, eine Berichtigung anfügen. Die Briefschreiberin, die hier so lebensvolle Bilder aus dem Ansbach der Jahre 1805–1809 mit ganz persönlicher Färbung und wiederholter Erwähnung von Platens Stiefbruder Alexander entrollt, kann wohl nicht Platens Mutter, die Gräfin Christiane Louise von Platen sein, sondern eher die geschiedene erste Frau von Platens Vater, die Gräfin Friederike Louise (gest. 2. Mai 1815), über deren Leben bisher recht wenig bekannt war. Platens Mutter (geb. 19. Nov. 1765) konnte weder den 8. März als ihren Geburtstag bezeichnen noch am 26. Febr. 1806 von ihren männlichen Kindern sprechen, von denen sie sich trennen müsse, ohne ihres leiblichen Sohnes August zu gedenken, der noch bis zum September bei ihr blieb, und dessen Verbringung nach München überhaupt erst nach dem Übergang Ansbachs an Bayern ins Auge gefaßt werden konnte. So ansprechend also auch jene neu veröffentlichten Briefe „Aus trüber Zeit vor 100 Jahren" sein mögen, so können sie doch nicht als Beiträge zum Lebensbilde von Platens Mutter gelten, das von Sidonie von Seefried und vor allem von Gottfried von Böhm (im „Bayerland" 1891, Bd. II, Nr. 8f.) in klaren Umrissen gezeichnet vorliegt.

München. Erich Petzet.

In welche Wohnung zu Weimar zog Schiller von Jena aus? U. a. aus dem Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller wissen wir, daß dieser in Weimar zuerst in das Haus des Perrückenmachers Müller, in die vorherigen Räume — zwei Treppen — der Frau von Kalb, zog. Dort hat er mit seiner Familie vom 3. Dezember 1799 bis zum Einzuge in sein eigenes Anwesen, 29. April 1802, gelebt und gewirkt. Neuere Ermittlungen (Schwäbischer Merkur 1906, Nr. 25) haben nun ergeben, daß das im Erdgeschosse seitdem veränderte Müllersche Haus an der Windischen Gasse 8, dem heutigen Sitze der Zuckschwerdtschen Buchhandlung, gelegen ist. —

Böttiger über den jungen Tieck. An den Begründer der „Allgemeinen Literatur-Zeitung" Christian Gottfried Schütz, damals in Jena, schreibt „Freund Ubique", d. d. Weimar, 14. Februar 1798, u. a. also: „Sie haben einen gewissen Tieck in Berlin als Rezensenten engagiert, der dort vulgo Peter Leberecht[1]) heißt und dem Schundverleger Karl August Nicolai die Romane ellenweise liefert. Es ist dieser Tieck ein Cicisbeo der Madame Herz und vertrauter Freund des Herrn Friedrich Schlegel, die sich im bureau d'esprit obbenannter Dame häufig zusammenfinden. Nun darf ich Ihnen wohl kaum weiter sagen, warum er so dringend als ein guter Rezensent von einer gewissen Seite her empfohlen wurde, da ja sogar Peter Leberechts Roman zu nicht geringem Ärgernis viele, die darum wußten, vor ohngefähr 4 Monaten eine sehr lobpreisende Rezension in der „Allg. Lit.-Z." erhielten. Doch dies mag sein. Aber schlimm ist es, daß nun dieser Herr Tieck sich in Berliner Zirkeln verlauten lassen soll, er werde, da er nun selbst den Rezensentenfuchtel in die Hand bekomme, gewaltig darunter schlagen. Nun aber ist es in Berlin Sprichwort von einem scripto miserabili: das hat Peter Leberecht geschrieben, und Sie begreifen von selbst, daß dies dem guten Namen des ehrwürdigen Instituts wenig zuträglich sein kann, wenn sich ein solcher homuncio, der noch vor kurzem durch ein Testament der Madame Schubitz, worin er einige Verse auf die Totenfeier Friedrich Wilhelms II. gemißbraucht hat, selbst des besten Königs Kopfschütteln erregte, sich schlecht rekommandiert hat." (Orig. i. d. „Briefen an C. A. Böttiger", k. ö. Bibl. z. Dresden, Band 184.)

Blasewitz. Theodor Distel.

---

[1]) Man erinnere sich Tiecks „Peter Leberecht, eine Geschichte ohne Abenteuerlichkeiten", zuerst 1795.

Zur
Motivengeschichte des deutschen Volksliedes.

Von
Emil Karl Blümml (Wien).

II.[1]) Die Volkslieder von der Lilie als Grabesblume.

Da die meisten der nachfolgenden Volkslieder nur einigen Liederkreisen angehören, so werden sie nach Liederkreisen geordnet, besprochen und erst am Schlusse wird aus allen das Charakteristische herausgehoben werden.

1.

Das weitverbreitete Lied von der Grafen- (Goldschmied-, Ratsherrn-)tochter, die ihrer verheirateten Schwester oder Mutter sieben Jahre unerkannt dient, dann krank wird und stirbt, sich vor ihrem Tode aber noch zu erkennen gibt, bringt in vielen Fassungen das Motiv der Lilien auf dem Grabe, die eine Schrift aufweisen, die angibt, daß sie nun bei Gott sei. Sie sucht deswegen einen Dienst, weil sie mit einem Spielmann in jungen Jahren fortzog, der sie aber dann verließ, nachdem er sie um die Ehre gebracht hatte,[2]) daraus erklärt sich dann auch die Lilie auf dem Grabe und deren Aufschrift, denn diese hat, wie die Schrift zeigt, zu beweisen, daß sie im Himmel ist, trotzdem sie ihre Ehre verloren hat, denn ihre Schuld hat sie durch ihr freiwilliges Dienen abgebüßt. Diesen Gedanken drückt eine Version aus der Gegend von Halle aus:

a) Und als das Mädchen gestorben war,
Da wuchsen drei Lilien auf ihrem Grab;
Und unter der mittelsten stand geschrieben:
Das Mädchen wär' bei Gott geblieben.[3])

[1]) Vgl. Studien VI, 409 ff. [2]) M. E. Marriage, Volkslieder aus der badischen Pfalz. Halle a. S. 1902. S. 37. [3]) L. Erk und W. Irmer, Die deutschen Volkslieder nach ihren Singweisen. 2. Heft. Berlin 1838. S. 69; Erk und Böhme, Deutscher Liederhort. Leipzig 1893. I, 558.

Ebenso der Schluß eines fränkischen

b) Es stund wol an den dritten Tag,
Drei Lilien, die wuchsen auf ihrem Grab,
Darauf stund es geschrieben:
Bei Gott wär' sie geblieben. [1])

und eines ostpreußischen Liedes:

c) Und als sie nun gestorben war,
Da wuchsen drei Lilien auf ihrem Grab,
Und darauf stand geschrieben:
Sie ist bei Gott geblieben. [2])

Eine andere fränkische Fassung bringt ebenfalls die Lilien, aber ohne Schrift, zum Zeichen, daß das Mädchen im Himmel ist; damit verbindet sich der Gedanke, daß ein Jäger, vielleicht ihr einstiger Verführer, [3]) die auf dem Grabe wachsenden Lilien brechen will, was aber nicht geht, denn sie sind das Symbol der himmlischen Reinheit, die nicht wie einst die irdische Unschuld, zu zerstören ist (in den Schlußversen Einfluß von Kreis 8):

d) Und als das Mägdlein gestorben war,
Drei Lilien wuchsen auf ihrem Grab.
Da kam ein Jäger wol auf ihr Grab,
Wollt' brechen die drei Lilien ab.
Ei Jäger, laß' die Lilien stehn!
Es sind die Lilien, die nimmer vergeh'n. [4])

Eine selbständige Fassung stellt ein rheinisches Lied vor, in dem das Mädchen die Zurückbleibenden auffordert, ihr drei Lilien auf das Grab zu pflanzen, die dann ihr Geliebter pflücken wird. Für ihn sind diese Lilien hier ein Zeichen, daß sie, auch nachdem sie sich von ihm, dem sie einst nachgezogen, getrennt hat, Jungfrau geblieben sei; das sollen die gepflanzten Lilien ausdrücken:

---

[1]) F. W. Freiherr v. Ditfurth, Fränkische Volkslieder. Leipzig 1855. II, 3. [2]) H. Frischbier und J. Sembrzycki, Hundert ostpreußische Volkslieder in hochdeutscher Sprache. Leipzig 1893. S. 50. [3]) Der Jäger gilt im deutschen Volksliede allgemein als Verführer; s. den 6. Liederkreis, die Lieder bei K. Becker, Rheinischer Volksliederborn. Neuwied (1892). S. 23–26, mit Literaturnachweisen; E. H. Wolfram, Nassauische Volkslieder. Berlin 1894. S. 75–81, mit reichlichen Literaturnachweisen; M. E. Marriage a. a. O. S. 15 ff., 20 ff., mit zahlreicher Literatur. [4]) Ditfurth a. a. O. II, 4.

e) Ein weißes Kleid und ein hölzernes Haus,
Damit so tragt mich zur Thür hinaus;
Und pflanzt drei Lilien auf mein Grab,
Dann kommt mein Geliebter und pflückt sie ab. [1])

Das Pflücken ist hier wohl nicht ursprünglich, sondern erst unter Einfluß der später zu behandelnden Lieder (s. besonders Liederkreis 8) hereingekommen.

2.

Dieser Liederkreis läßt deutlich zwei Schichten erkennen, eine ältere, wo die Lilien ohne Schrift aus dem Grabe wachsen, und eine jüngere, welche die Lilien mit Schrift aufweist. Letztere trat für erstere erst dann ein, als die Lilie als Symbol des „im Himmel sein" allein nicht mehr verstanden wurde, daher die Schrift eintreten mußte. Dieser Liederkreis behandelt das Thema des Ritters, der seine Geliebte verlassen hat und sich dann, als er erfährt, daß sie im Kindsbett verstorben ist, das Schwert hineinstößt. Er ist der menschlichen Gerechtigkeit nach schuldig zu sprechen, hat er doch ein Mädchen verführt und sich selbst getötet, doch sein Selbstmord an der Bahre seiner Geliebten, bekanntlich auch von Goethe im Clavigo verwertet, ist als Sühne für die Verführung aufzufassen, daher auf seinem Grabe die Lilien als Zeichen, daß er nun vereint mit seiner verlassenen Geliebten im Himmel sei, auftreten, auch dann, wenn er in ungeweihter Erde begraben ist, denn Gott hat ihm verziehen, seinen Selbstmord als Sühne aufgefaßt, und die himmlische Reinheit wurde ihm zuteil.

Die ältere Schicht ist nur in drei Liedern vertreten. Es heißt im älteren Liede:

a) Man legt den ritter zu ir inn sarg, Da wuchsen nach drei vierteljar'n
Verscharrt sie wol unter die linde, Auß irem grab drei liljen. [2])

Auch eine jüngere Fassung aus Böhmen hat diesen Schluß bewahrt:

b) Sie legten ihn zu ihr in Sarg
Und thäten sie begraben.
Und als der Schnee zergangen war,
Sah man drei Lilien blühen. [3])

---

[1]) L. Mittler, Deutsche Volkslieder. 2. Aufl. Frankfurt a. M. 1865. S. 190. [2]) L. Uhland, Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder. Stuttgart 1844. I, 223, Nr. 97a. [3]) Hruschka und Toischer, Deutsche Volkslieder aus Böhmen. Prag 1891. S. 112, Nr. 20f.

Ebenso in einer schlesischen Fassung:

c) Man legte sie in Einen Sarg,
Begrub sie unter der Linden.
Es dauerte kaum ein halbes Jahr,
Da wuchsen herauf zwei Lilien.[1])

Die jüngere Schicht zeigt auf der Lilie die Schrift, doch sind hier wieder Unterabteilungen zu machen. Zunächst werden beide gemeinsam in einem Grabe zur letzten Ruhe bestattet; die Schrift gibt an, daß auch er, der Schuldige, im Himmel ist. Dies ist der Fall in einer Fassung aus Böhmen:

d) „Haut's ein, haut's ein, ös Gräber mein,
Wohl zwischen Felsen und Mauern,
Gebt's mir mein feines Lieb her in' Arm,
Darin woll' mer verfaulen."
Es stand nit an zen dritten Tag,
Da steh'n drei Lilgen auf ihr'n Grab,
Da steht mit Gold geschrieben,
Dass treu in Gott etz liegen.[2])

Eine fränkische Fassung läßt nicht erkennen, ob sie gemeinsam oder getrennt begraben wurden und nimmt dadurch eine Mittelstellung zwischen dem Vorhergehenden und dem Folgenden ein:

e) Es stund wol an ein halbes Jahr,
Zwei Iligen wuchsen aus ihr Grab.
Auf der einen steht es geschrieben:
Sie wären bei Gott geblieben.
Auf der andern steht zur rechten Seit':
Sie wären bei Gott in's Paradeis.[3])

Schließlich werden beide getrennt begraben; er, als Selbstmörder, in ungeweihter Erde, und da erscheinen nun auf seinem oder ihrem Grabe die Lilien mit der Schrift, besagend, daß er, trotzdem er Selbstmörder ist (dadurch hat er die Verführung gesühnt), infolgedessen, irdischer Anschauung nach, in ungeweihter Erde bestattet werden muß, im Himmel ist:

f) Sie begruben sie auf den Kirchhof hin,
Ihn aber unter den Galgen.
Es stunde an kein Vierteljahr,

[1]) Hoffmann v. Fallersleben und E. Richter, Schlesische Volkslieder. Leipzig 1842. S. 11; Erk und Böhme a. a. O. I, 399. [2]) Hruschka und Toischer a. a. O. S. 109, Nr. 20a. [3]) Ditfurth a. a. O. II, 7.

Eine Lilie wächst auf seinem Grabe.
Es stund geschrieben auf den Blättern da,
Beid' wären beisammen im Himmel.[1])

Ebenso im Altmärker Lied, wo auch noch das Kind berücksichtigt wird:

g) Und als dreiviertel Jahr um waren,
Drei Lilien wuchsen auf ihrem Grab
Und unter den Lilien stand geschrieben:
Diese drei sind bei Gott geblieben.[2])

Aus diesem Liederkreis, wo die Sühne im Selbstmord lag, hat sich dann in Franken eine Form herausgebildet, wo der Ritter (Graf) die Verführung dadurch sühnt, daß er die Verführte heiratet; sie stirbt jedoch auch hier im Kindsbette samt dem Kinde, während er die Schwiegermutter holt; zurückgekehrt findet er sie tot und stößt sich nun (s. auch Liederkreis 4) das Schwert ins Herz. Die Lilien, die dann auf ihrem Grabe wachsen, zeigen an, daß ihm Gott den Selbstmord, den er aus übergroßer Liebe zu seinem Gemahl vollführte, verziehen und ihm den Himmel geschenkt hat:

h) Dann trug man ihn zum Thor hinaus
Und sie trug man in Gottes Haus.
Es stund wol an drei Tag drei Nacht,
Da wuchsen drei Ilgen auf ihrem Grab.
Auf der einen, da steht geschrieben:
Er wäre bei Gott geblieben.
Da grub man ihn aus und wieder ein,
Das wird doch wol das Ende seyn.[3])

Dieses Lied findet sich noch in einer anderen Fassung, wo auch das Kindlein eine Lilie, aber eine schwarze, denn es ist noch ungetauft, aufweist:

i) Es stund nicht länger als drei Tag,
Drei Lilien wuchsen auf Anneleins Grab;
Die erste weiß, die andre schwarz.
Die schwarz' dem kleinen Kinde war,
Weil es noch nicht getaufet war.
Auf der dritten stand geschrieben:

---

[1]) Achim v. Arnim und Klemens Brentano, Des Knaben Wunderhorn. Heidelberg 1806. I, 53; Erk und Böhme a. a. O. I, 397; Mittler a. a. O. S. 85; Erlach, Die Volkslieder der Deutschen. Mannheim 1835. II, 534.
[2]) Erk und Böhme a. a. O. I, 401. [3]) Ditfurth a. a. O. II, 8 f.; Erk und Böhme a. a. O. I. 391.

„Wir sind alle bei Gott, die sich lieben!"
Den Herren gräbt man wieder aus,
Legt ihn zum Annelein in's Gotteshaus;
Da liegen vier Leichen beisammen,
Daß Gott sich erbarme! Amen. [1])

Überblicken wir diesen Liederkreis in allen seinen Varianten, nicht nur den hier mitgeteilten, so finden wir, daß das Ursprüngliche: das Begraben beider in einer Gruft ist, und zwar erfolgt das auf seinen Wunsch hin. Nun hat aber der Liederkreis 4 (Graf Friedrich) einen ähnlichen Schluß, daher konnte zwischen beiden Kreisen eine Wechselwirkung eintreten, und eine Folge davon ist, daß bei einem Teil unserer Lieder das im Grafen Friedrich so beliebte Ein- und Wiederausgraben aufgenommen wird, und so entstehen die beiden obigen fränkischen Fassungen, die jedoch noch den Grundgedanken: wir alle sind im Himmel, den der Graf Friedrich-Kreis ursprünglich nicht hat, enthalten, wobei das Motiv des Grafen Friedrich (die tote Braut wünscht, daß er bei ihr beerdigt werde) fehlt.

Interessant ist nun die zu diesem Kreise gehörige wendische Fassung aus der Oberlausitz, die an Stelle der Lilie die Nationalblume der Slawen, die Raute, setzt:

Rebajće naju 'romadžje,	Begrabet uns zusammen nun,
Na te mi pućje, rozpućje.	Wo sich die Wege kreuzen.
Na-mne wy stajće swjetły meč,	Stellt hin auf mich das blanke Schwert,
Na nju pak sadžće rućany peńk.	Setzt hin auf sie die Raute.
Bóle to słónečko swjećeše	Je mehr die liebe Sonne schien,
Bóle tón meč so błóščeše,	Je mehr das Schwert dort blitzte,
Bóle tón dešćik džješe,	Je mehr der Regen niederfiel,
Bóle ta ruta rosćeše.	Je mehr dort wuchs die Raute.
Wurostła na nej šmutlička	Auf ihr erwuchs ein Zweigelein
Na šmutličcy pak liščičko,	Und auf dem Zweig ein Blättchen,
Na liščičku to pismičko,	Und auf dem Blatt das Schriftelein:
Za woboj božim raju staj.	Sie wären beid' im Himmel. [2])

3.

In dieser Gruppe werden alle Lieder zusammengefaßt, wo Lilien auf dem Grabe unschuldig Ermordeter wachsen und zu Anklägerinnen werden. Hier in diesen Fällen liegt unbedingt alter

[1]) Erk und Böhme a. a. O. I, 388. [2]) L. Haupt und J. E. Schmaler, Volkslieder der Wenden in der Ober- und Niederlausitz. Grimma 1841. I, 161 f.

Seelenglaube vor; hier schreit die Blume der Unschuld, in der die Seelen der Ermordeten inkarniert sind, zum Himmel um Rache, so lange, bis die Mörder entlarvt sind und bis die Unschuld der Ermordeten zutage tritt, denn sonst könnte man sie für Selbstmörder halten.

Deutlich ist der Zusammenhang zwischen Seele und Blume, wenn an letzterer etwas vorgeht, was sonst nur an der Bahre, im sogenannten Bahrrecht, eintritt, nämlich das Bluten. Beim Bahrrecht blutet, wenn der Mörder herantritt, der Tote; in einem schlesischen Volksliede, in dem ein Reicher seine arme Geliebte im tiefen Walde umbringt, blutet bei seinem Nahen die auf ihrem Grabe wachsende Lilie:

a) Was wuchs aus ihrem Grab?
Eine Lilie schön weiß und rot
Mit zweien Herzen.
Es konnte sehen jedermann,
Junggesellen oder Herrn,
That sich nicht färben.

Als nun der G'selle kam
Und schaut' die Lilie an
Mit zweien Herzen,
Da färbt' sich die weiße rot,
Färbte sich die weiße rot,
Fing an zu bluten.[1])

Zum Verräter werden die Lilien, ohne daß sie bluten, sondern durch ihr bloßes Vorhandensein, in dem Liede vom „Ritter und Knecht", die beide über die Heide ritten und einer schönen Frau wegen in Streit gerieten, in dessen Verlaufe der Herr vom Knappen erschlagen wurde. Letzterer ritt danach zur Frau und meldet ihr den Tod seines Herrn. Sie tröstet sich jedoch bald und nimmt den Knappen zum Buhlen, doch reitet sie noch auf die Heide hinaus, den toten Gemahl zu sehen, und da findet sie die Lilien, die ihr einen Mord anzeigen:

b) „Nu sattel mir mein grawes roß!
ich wil von hinnen reiten,
ja reiten."
und da sie uf die heide kam,
die lilgen teten sich neigen
uf breiter heide.

Uf band sie im sein blanken helm
und sah im under sein augen,
ja augen:

„nu mueß es Christ geklaget sein.
wie bist so ser zerhawen
under dein augen!

Nu wil ich in ein kloster zien,
wil den lieben got für dich bitten,
ja bitten,
dass er dich ins himmelreich well lan,
das gscheh durch meinet willen!
schweig stille!"[2])

[1]) Hoffmann und Richter a. a. O. S. 64. [2]) L. Uhland a. a. O. I, 208 f.; Fr. Nicolai, Eyn feyner kleyner Almanach. Berlin 1777. I, 124.

Zu Verräterinnen werden die Lilien auch in zwei Liedern aus Böhmen, wo sie auf dem Grabe einer Jungfrau wachsen. Ursprünglich ist die Anklägerin die Lilie allein, dann trat aber die Beeinflussung durch ein anderes Lied, wo der glückliche Nebenbuhler vom Grabe des ermordeten Gegners die Lilien pflückt,[1]) um so die Spur des Mordes zu verwischen, hinzu, daher mußte, damit der Mord doch gesühnt werde, ein Brieflein auf dem Grabe liegen, das alles Nötige enthielt; der Inhalt des Briefes scheint mir aber wieder durch den 4. Liederkreis beeinflußt zu sein. Das Lied liegt in zwei Fassungen vor:

c) Sie vergruben sie wohl unter eine Tann'.
Auf ihrem Grab, da wuchs eine Nilg.
Da kam ein Herr und brach sie ab;
Er stackte die Nilg auf seinen Hut,
Darunter trug er einen fröhlichen Muth.
Einen fröhlichen Muth, viel Glück dazu,
Wo find' ich morgen meine Ruh'?
Auf ihrem Grabe, da lag ein Brief.
Da kam ein Herr und las ihn ab.
Sie sollten die Jungfrau graben aus,
Sie sollten sie begraben im Gottes Haus.
Die Mörder wurden aufgefangen,
Zu Bunzlau wurden sie gehangen.[2])

Und:

d) Sie legten die Stücklein wieder allzusamm'
Und begruben sie unter eine hohle Tann'.
Eine Lilie, die wuchs auf ihrem Grab.
Da kam ein frischer Jäger, der brach sie ab.
Er steckte die Lilie auf seinen Hut,
Darunter er trug einen frischen Muth.
Ein Brieflein lag auf ihrem Grab:
„Grabets aus, grabets aus, die Jungfrau aus
Und traget sie in ein Gotteshaus."
Die Henker, die wurden eingefangen,
Zu Bunzlau wurden sie aufgehangen.[3])

Genau denselben Einfluß jenes Liedes, wo der Nebenbuhler vom Grabe seines Gegners die Lilien pflückt, zeigt auch ein anderes

[1]) Vgl. besonders J. W. Bruinier, Das deutsche Volkslied. Leipzig 1899. S. 112 f. [2]) Hruschka und Toischer a. a. O. S. 104, Nr. 16c; A. Paudler, Nordböhmische Volkslieder. Böhm.-Leipa 1877. S. 25 f,. Nr. 17. [3]) Hruschka und Toischer a. a. O. S. 104 f., Nr. 16d.

böhmisches Lied, wo der Jäger ein Mädchen, das ihm nicht zu Willen ist, tötet:

e) Er stach's schwarzbraune Mägdlein in's Herze,
Das thät gar schmerzlich schrein.

Eine Lilie wuchs auf ihrem Grab,
Ein Zweiglein Rosmarin.
[Ein frischer Jäger, der brach sie ab
Und trug sie lustig auf seinem Hut.] [1])

Das in Klammern Stehende ist späterer Zusatz, der hier im Abschluß des Liedes nur stört.

Da auf dem Grabe unschuldig Ermordeter Lilien wachsen, so ist es sehr begreiflich, daß auch die Lilienstrofe dem bekannten Liede „Es ging einst ein verliebtes Paar im grünen Wald spazieren" angehängt werden kann, wo sie ebenfalls von ihrem Geliebten, damit die Schande nicht aufkomme, getötet wird; dieser tötet sich dann an ihrer Leiche. Diese Anhängung trat im Erzgebirge ein, doch die angehängte Strofe wird nicht, wie logischerweise zu erwarten wäre, zur Anklägerin, sondern sie berichtet, daß das Mädchen bei Gott geblieben sei, eine Mitteilung, die zeigt, daß ihr Gott, trotzdem sie sich gegen ihre Jungfräulichkeit vergangen hat, verzieh und sie in den Himmel aufnahm, denn ihr Tod sühnte das Vergehen:

f) Da wuchs eine Lilie auf ihrem Grab,
Darauf stand rot geschrieben:
Sie war bei Gott sehr angesehn
Und ist bei Gott geblieben. [2])

Dieser Schluß kann aus Kreis 1 eingedrungen sein.

4.

Diesem Kreis gehört das Lied vom Grafen Friedrich, der sich seine junge Braut holen wollte, an. Als er in das Schifflein trat, sprang durch Zufall sein Schwert aus der Scheide und verwundete die Braut so heftig, daß sie bald an der Verletzung starb. Der weiteren Entwicklung nach ist nun das Lied in zwei Gruppen gespalten:

A. Er wird von seinem Schwiegervater seiner Unvorsichtigkeit wegen getötet und in ungeweihter Erde bestattet, während sie

[1]) Hruschka und Toischer a. a. O. S. 107, Nr. 19. [2]) A. Müller, Volkslieder aus dem Erzgebirge [2]. Annaberg 1891. S. 88.

in der Kirche ihre Ruhestätte findet. Diese Fassung selbst läßt aber wieder zwei Unterabteilungen zu, die beide auf dem alten Beseelungsglauben fußen, im Gegensatze zu B.:

a) Das ursprünglichere ist, daß auf seinem Grabe Lilien wachsen, die, wie im Liederkreise 3, anzeigen, daß er einem Morde, tötet ihn doch sein Schwiegervater, zum Opfer fiel, doch ist uns das ursprüngliche, die Lilien allein,[1]) nirgends erhalten, wohl aber finden sich Lilien mit Aufschrift. Die Schriftzeichen besagen nun 1. daß sie beide bei Gott sind, ein Motiv, daß hier nicht paßt, denn er ist ja kein Sünder oder Selbstmörder, folglich hat ihm Gott nichts zu verzeihen und braucht die Aufnahme in den Himmel daher nicht motiviert zu werden (s. aber B), sondern aus Liederkreis 2 eingedrungen ist, wo es seine Berechtigung hat (s. oben);[2]) 2. daß sie, da er sie nur infolge eines Zufalles und nicht absichtlich verwundete, beisammen liegen sollen, doch sind hier zwei Gedanken verknüpft: a) der in ungeweihter Erde Bestattete wünscht, wie das Mädchen im Liederkreis 3, in geweihter Erde bestattet zu werden und b) da seine Braut im Gotteshaus (geweihte Erde) bestattet ist, so will er, da sie sich im Leben nicht angehörten, wenigstens im Tode mit ihr vereint sein. Daß die Entwicklung tatsächlich so war, lehren uns die Beispiele. Zwei böhmische Fassungen lassen deutlich erkennen, daß mit den Lilien auf seinem Grabe ursprünglich das Lied schloß, denn die angehängten Strofen, die den Gedanken 2 repräsentieren, sind durchaus nicht notwendig. Es heißt in der einen Fassung:

α) Sie begruben die Braut in ein Gotteshaus,
Den Bräutigam auf's Viebicht (Viehweide) hinaus.
Was wuchs wohl auf seinem Grabe?
Drei Nilgen auf einem Stabe.
Darinnen standen viel Buchstaben:
Man soll ihn wieder ausgraben,
Man soll ihn legen zu seiner Braut,
Zu seiner Braut in das Gotteshaus.[3])

[1]) Vgl. auch E. Würtemberg, Zeitschr. f. den deutschen Unterricht. XV (1901), 451. [2]) E. Würtemberg a. a. O. XV (1901), 452 hält das Lilienmotiv im Liederkreis 2 nicht für organisch, sondern aus dem Grafen Friedrich eingedrungen, aber mit Unrecht, wie ich oben unter Liederkreis 2 zeigte, denn es ist auch dort organisch. [3]) Hruschka und Toischer a. a. O. S. 102.

Und wieder, wie im Liederkreis 3, wird die Schrift auch durch ein Briefchen ersetzt, was deutlich darauf hinweist, daß ursprünglich auf den Lilien nichts stand:

β) Und auf den Nilgen hing allein
Ein kleines, nettes Briefelein,
Darinnen stand geschrieben:
„Grabet's aus, grabet's aus den Bräutigam
Und leget ihn seinem Bräutlein zur Seit'
Dort in jenem Gotteshaus!"
Das Brautpaar war mitsamm' im Himmel. [1])

Diese beiden böhmischen Fassungen sind in den Anhängen auch zugleich ein Beispiel für den Gedanken 2. Auch Gedanke 1 findet sich unter Andeutung von 2, der aber durch eine Himmelsstimme ausgedrückt wird, allein in einem Liede aus der Schweiz, das in einem Drucke von 1647 vorliegt, und auch sonst ausführlicher, wunderbarer als die anderen Fassungen ist. Es braucht wohl nicht ausdrücklich bemerkt zu werden, daß Gedanke 1 nicht den Seelenglauben, sondern den Zustandglauben, wie er im Liederkreise 1 und 2 vorliegt, ausdrückt:

γ) Man band in an ein hohes ross,
man schleift in durch das tiefe mos,
darinn man seinen leib begrub,
kürzlich zu blüen er anhub.

Es stund biss an den dritten tag,
da wuchsen drei lilgen auf seinem grab,
darauf da stund geschriben:
er wär bei gott gebliben. [2])

Die Verbindung beider Gedanken (1 und 2) gibt uns ein schlesisches Lied:

δ) Was wuchs auf Bräutigams Grabe?
Zwei Lilien auf einem Stabe.
Auf der ersten stand's geschrieben fein:
Wir sind vor Gott geblieben allein.
Auf der ander'n stand's geschrieben:
Wir sollen beisammen liegen. —
Sie mußten den Bräutigam graben aus
Und tragen zur Braut in's Gotteshaus. [3])

---

[1]) Hruschka und Toischer a. a. O. S. 102. [2]) L. Uhland a. a. O. I, 277 ff., Str. 31 f.; ebenso Arnim und Brentano a. a. O. II, 293; 297; Erlach a. a. O. IV, 293; Erk und Böhme a. a. O. I, 378, 382. [3]) Hoffmann und Richter a. a. O. S. 37.

b) Als Gegenstück zu a) bildete sich dann die Form aus, wo die Lilien auf dem Grabe der Braut wachsen, doch kann hier die Lilie allein nicht bestehen, denn das würde bedeuten: die Braut sei im Himmel oder sei unschuldig (rein), daher ist hier nur die Lilie mit Aufschrift möglich und da liegt es nun nahe, daß sich diese Aufschrift zunächst auf den Bräutigam bezieht und besagt, daß er unschuldig gemordet wurde, denn an ihrem Tode sei nicht er, sondern ein unglücklicher Zufall schuld. Dies ist in einem schlesischen Liede zu finden:

α) Und da es kam um den dritten Tag,
Da wuchsen drei Lilien aus ihrem Grab.
Man konnt' es mit goldenen Buchstaben lesen,
Der Bräutigam sei unschuldig gewesen. [1])

Als Analogon zu dem Wunsche des Bräutigams in a): man möge ihn in geweihter Erde, bei seiner Braut beerdigen, entsteht nun die Form, wo die Braut durch die Lilienaufschrift fordert, man möge ihren Bräutigam zu ihr ins Grab legen. Das findet sich in zahlreichen Fassungen, so in zwei schlesischen:

β) Was wuchs der Braut aus dem Grabe?
Drei Lilien mit goldenen Buchstaben:
Geht, grabt mir meinen Bräutigam aus,
Bringt ihn zu mir ins Gotteshaus. [2])

und

γ) Was wuchs der Braut aus dem Grabe?
Drei Lilien mit gold'nen Buchstaben:
Sie sollen ihn begraben ins Gotteshaus
Und nicht so weit ins Feld hinaus. [3])

Gerade letztere Fassung zeigt uns den oben [unter a) 2. a)] dargelegten Gedanken, nämlich den Wunsch, daß er in geweihter Erde begraben werde. Interessant ist eine hierhergehörige Version aus dem Kuhländchen, in der der Hansl auf das Rad geflochten, das Annele begraben wird; die zeigt uns, daß sie eine jüngere Fassung ist, die zu einer Zeit entstanden ist, als die Ableitung der Gruppe b) von a) nicht mehr im Bewußtsein war, daher sie ganz selbständig aus b) hervorging, indem man das Grab des Bräutigams vernach-

---

[1]) Hoffmann und Richter a. a. O. S. 37; Erk und Böhme a. a. O. I, 381. [2]) Hoffmann und Richter a. a. O. S. 36. [3]) Hoffmann und Richter a. a. O. S. 36.

lässigte und ihn am Rade sterben ließ, doch auch hier bringt die Lilie mit der Schrift auf ihrem Grabe seine Unschuld zutage, man löst ihn vom Rade und begräbt ihn, ihrem Wunsche gemäß, bei ihr:

δ) Dar Annle grevt mer a tifes Grob,
Dan Hannsle fleicht mer ai dos Rod;
Dar Annle kleinge de Glecklai schien,
Dem Hannsle seinge de Robe vir.
Wos wechst ouff dar Annle Grobe?
A Leilge meit Buchstobe.
Wos stiet doruff geschrieve?
Mer sol dan Hannsle liese –
Mer sol ien liese aus dam Rod,
Mer sol ien laen zu ihr ai's Grob;
Druff fueren se schnieleilgewaiß,
Glaich Engeln, meitsomm ai's Paradais.[1])

B. Diese Gruppe zeigt den Schluß des Liedes vom Grafen und der Magd, der auf das Friedrichslied übertragen wurde; daher stirbt er nicht gewaltsam durch fremde Hand, sondern entleibt sich aus Schmerz über ihren Tod selbst. Jetzt ist die oben (A a 1) unmotivierte Schrift motiviert und notwendig, denn da er Selbstmörder ist, ist es unbedingt notwendig, zu erklären, daß ihm Gott vergeben hat und sie beide zusammen im Himmel sind. So heißt es in der Lausitz:

α) Was wuchs auf ihrem Grabe?
Zwo Liljen auf einem Stabe,
Auf einer stund geschrieben:
Bei Gott, da sind sie geblieben.[2])

In dieser Gruppe liegt uns kein Seelenglaube, sondern das Zustandsmotiv vor, das wir schon in den Kreisen 1 und 2 und oben unter A a 1 kennen gelernt haben. Obwohl ebenfalls in diese Gruppe gehörend, ist ein rheinisches Lied durch seinen Schluß, der nicht weiter nachweisbar ist, doch wieder abweichend. Der Schluß ist übrigens durchaus unpassend:

β) Drei Lilien wachsen am Grabe,
Drei Lilien wachsen am Grabe.
Drei Lilien wachsen am Grabe so rot:
Hier liegen sie begraben dem Kaiser sein Blut.[3])

[1]) J. G. Meinert, Alte teutsche Volkslieder in der Mundart des Kuhländchens. Wien und Hamburg 1817. S. 26 f. [2]) Erlach a. a. O. III, 449. [3]) K. Becker a. a. O. S. 5, Nr. 4.

5.

In diesem Kreise mögen jene zusammengefaßt werden, die infolge ihres Inhalts durch den Liederkreis 2 (Graf und Magd) beeinflußt wurden und daher den Schluß dieses Kreises aufweisen. Einem Edelknaben, der in die Fremde gezogen ist, wird sein Liebchen krank; er kehrt zurück und sie stirbt in seinen Armen. Er geht dann auf den Friedhof, findet ihr Grab offen und stößt sich das Schwert ins Herz:

a) Es stund wol an drei Tage lang,
Da wuchs ein Ilgen aus ihrem Grab. [1])

Das gleiche Lied, aber etwas verderbt, wird auch in Wien gesungen, wobei jedoch die für die Handlung notwendige Strofe, in der er sich das Schwert ins Herz stößt, ausgefallen ist:

b) Es stund kaum an den dritten Tag,
Ein' Lilien wachst aus ihrem Grab.
Die Lilien war mit Gold beschrieben:
Zwei Liebe sind bei Gott geblieben. [2])

Ebenso im Kärntner Liede:

c) Es stund nicht an auf Jahr und Tag,
Die Lilie wuchs auf ihrem Grab,
Auf dieser Lilie stund's geschrieben,
Die Liebe ist bei Gott geblieben. [3])

Also auch hier sind deutlich die zwei Entwicklungsstufen zu erkennen: 1. die Lilie allein drückt das Befinden beider im Himmel aus; 2. später wird dieser Zustand durch eine Schrift ausgedrückt. In den Liedern nicht erwähnt, aber als wahrscheinlich anzunehmen ist, daß beide in einem Grabe ruhen, wie aus den Liedern des Kreises 2 und aus dem Lied von Christinchen, wie es aus Saarbrücken vorliegt, hervorgeht. Doch stellt letzteres wieder eine jüngere Schicht dar, denn die Lilien wachsen nicht mehr selbst, sondern werden gepflanzt; übrigens ist der ursprüngliche Sinn des Liedes, der aber noch ganz gut zu erkennen ist, verdunkelt:

---

[1]) Ditfurth a. a. O. II, 9 [2]) Erk und Böhme a. a. O. I, 332.
[3]) V. Pogatschnigg und E. Herrmann, Deutsche Volkslieder aus Kärnten. Graz 1869. I, 337.

d) Er nahm sein Schwert und stach sich tot:
Da liegen die beiden im süßen Blut!
Die beiden wurden begrab'n.
Man pflanzte auf ihr Grab
Zwei Lilien und ein Rosenstock;
Zwei Lerchen, die sangen ihr Liedchen dort. [1])

Ursprünglich wachsen die Lilien und der Rosenstock, letzterer bedeutet die unwandelbare Liebe, die selbst über den Tod hinausgeht, wohl von selbst, erst eine spätere Zeit pflanzte sie aufs Grab.

6.

Hier sollen zwei Lieder besprochen werden, deren Schlüsse in der heutigen Fassung dunkel, die jedoch mit Hilfe der bisher gewonnenen Resultate bald klargestellt sind. Das erste ist ein westfälisches Lied, in dem der heimkehrende Soldat, dem sein Liebchen nicht treu geblieben ist, sondern einstweilen geheiratet hat, ein Motiv, das weit verbreitet ist,[2]) dasselbe ersticht. Nun kommt als Anhängestrofe:

a) Da nun das Liebchen gestorben,
Wo begräbt man sie denn hin?
In ihres Vaters Schloßgarten,
Ja, ja, Schloßgarten,
Wo weiße Lilien blühn. [3])

Diese Lilien können einen Bezug auf das Vorhergehende haben und da brauchen wir uns nur zu erinnern, daß die dritte Gruppe Lieder enthält, wo auf den Gräbern unschuldig Ermordeter Lilien wachsen, die zur Anklägerin werden. So wird es auch hier gewesen sein und da wird es wohl ursprünglich geheißen haben: Wo weiße Lilien dann blüh'n. Möglich wäre aber auch, daß die Lilien hier gar keinen tieferen Sinn haben, sondern nur für Blumen im allgemeinen stehen. Das letztere wird durch das Lied aus Anhalt-Dessau gestützt, wo es heißt: Wo Rosen und Blümlein blüh'n, [4]) ebenso

---

[1]) C. Köhler und J. Meier, Volkslieder von der Mosel und Saar. Halle a. S. 1896. I, 17. [2]) A. Reifferscheid, Westfälische Volkslieder. Heilbronn 1879. S. 170 ff.; E. H. Wolfram a. a. O. S. 66. [3]) Reifferscheid a. a. O. S. 39. [4]) E. Fiedler, Volksreime und Volkslieder aus Anhalt-Dessau. Dessau 1847. S. 158, Str. 7.

durch das Lied aus Nassau: In einem schönen Reisgarten, wo Kräuter und Blümlein steh'n [1]) und durch das aus dem Erzgebirge: wo Rosen und Veilchen blüh'n. [2])

In einem westfälischen Liede, das zu den Ulingerliedern gehört, wird die Königstochter, eines unbedachten Wortes wegen, getötet und ihr Mörder heiratet eine andere. Da finden wir nun als Schlußstrofe folgende, die sonst in den Ulingerliedern nicht vorkommt:

b) Und als drei Tag nach ihrem Tod,
Da wuchsen drei Lilien auf ihrem Grab;
An der einen da stand geschrieben:
Im Himmel wär' sie erst geblieben. [3])

Die Sache erklärt sich leicht. Die Strofe ist eine Wanderstrofe, des grausigen Inhalts des Liedes wegen aus einem anderen Liede (Kreis 2, 4) entlehnt, doch sehr unglücklich, denn motiviert wären nur die zwei ersten Zeilen (s. Kreis 3), die beiden letzten passen jedoch nicht, denn die gehören für einen Sünder oder Selbstmörder (s. Kreis 2, 5).

7.

Dieser Kreis enthält die interessantesten Lieder, obwohl nur ein deutsches darunter ist, nämlich jene, in denen der alte Seelenglaube in der sinnlichsten Weise fortlebt, in jener Weise, die uns auch in Tristan und Isolde erhalten ist und welche die meisten indogermanischen Völker aufweisen. [4]) Gemeint ist das Zusammenwachsen, das Verschlingen zweier Grabespflanzen, die das endliche Beisammensein der beiden Liebenden symbolisieren. Die im Leben getrennt waren, im Tode sind sie nun vereint.

Zunächst kommt hier ein schwedisches Volkslied aus Westgotland, nämlich „Klein Rosa" in Betracht. Klein Rosa, die im Schlosse des Königs schon acht Jahre war, wollte der Herzog zur Frau; doch der König hörte es, als er sie um ihre Hand bat und schickte ihn außer Land. Doch immer fragte er nach seiner Rosa und hörte, daß sie in einem Monate mit einem Grafen Hochzeit halte und er beschloß, Zeuge davon zu sein. Doch Klein Rosa sah

[1]) E. H. Wolfram a. a. O. S. 66, Str. 10. [2]) A. Müller a. a. O.[2] S. 79. [3]) Erk und Böhme a. a. O. I, 141; H. Pröhle, Weltliche und geistliche Volkslieder. Aschersleben 1855. S. 12. [4]) A. Koberstein a. a. O. I, 83 ff.; W. Golther, Die Sage von Tristan und Isolde. München 1887. S. 27 ff.

vom Fenster aus die von ihr verfertigten blauen und weißen Flaggen, eilte zum Strande und in des Herzogs Arm sprachen sie beide von der Liebespein so lange, bis sie tot waren. Das Ereignis wurde durch einen Boten dem König gemeldet:

a) Och jag skall dem goera det till bravad
Med aeran och med dygd. —
Att de ej sku' få ligga i en och samma graf.
J vinnen vael, j vinnen vael både rosor och liljor.

Det vaexte upp Liljor på begge deras graf
Med aeran och med dygd. —
De vaexte tillsamman med alla sina blad.
J vinnen vael, j vinnen vael både rosor och liljor.

Det vaexte upp Rosor ur blåda deras mun.
Med aeran och med dygd. —
De vaexte tillsammans i fagraste lund.
J vinnen vael, j vinnen vael både rosor och liljor.

Och hade jag trott deras kärlek så huld,
Med aeran och med dygd. —
Jag hade ej skiljt foer roedaste guld. —
J vinnen vael, j vinnen vael både rosor och liljor.[1])

Oder in deutscher Übersetzung:

„Und das will zum Trotze ich ihnen tun.
In Ehren und in Zucht. —
Nicht sollen in einem Grabe sie ruh'n!"
Es wachsen wohl, es wachsen wohl Ros' und Lilie zusammen.

Es wachsen Lilien auf beider Grab,
In Ehren und in Zucht. —
Sie wachsen zusammen mit jedem Blatt.
Es wachsen wohl, es wachsen wohl Ros' und Lilie zusammen.

Und beider Mund eine Ros' entsproß —
In Ehren und in Zucht. —
Und wuchsen zusammen in Haines Schoß.
Es wachsen wohl, es wachsen wohl Ros' und Lilie zusammen.

„Und hätt' ich geglaubt ihre Liebe so hold,
In Ehren und in Zucht, —
Nicht hätt' ich getrennt sie für rotestes Gold."
Es wachsen wohl, es wachsen wohl Ros' und Lilie zusammen.[2])

[1]) Th. Wedderkop, Bilder aus dem Norden. Oldenburg 1844. I, 322 f.
[2]) Th. Wedderkop a. a. O. I, 319 f.

Die nicht im gemeinsamen Grabe Ruhenden dokumentieren durch das Zusammenwachsen der Lilienblätter und der Rosen, daß sie zusammengehören, daß sie eins sind.

Ähnlich ist ein Lied aus Gottschee, dessen Stoff den Slawen, dessen Schluß (Tristanmotiv) den Deutschen zugehört, denn die Slawen haben ihn nicht. Das Lied „Jung Hänschen" betitelt, hat folgenden Inhalt: Ein Bauernsohn sieht am Jahrmarkt ein Mädchen, verliebt sich in sie, findet sie jedoch nicht mehr, daher seine Mutter eine Mühle, später eine Kirche baut, damit das Mädchen komme. Das hilft nichts; da stellt sich der Bursche tot, wird aufgebahrt und richtig kommt das Mädchen, stirbt jedoch vor Schreck, als der Bursche von der Bahre aufspringt und sie küßt. Auch er stirbt in der Gottscheer Fassung, was das slawische Lied nicht mehr hat. Doch unser Lied geht noch weiter, es heißt:

b) Shai pəgrûbənt an jêdr shaitn der kîrchn oins;
Inin hont shai gəshezət zbean lilgənschteke (Lilienstöcke).
Shai hent aûfgəbokshən îbrs kîrchle hoach.
Biə shai ôbm zənondr hent kâm,
Dôrt haushənt shai shi ûnt pûshənt shai shi,
Aus biə zboi bîrklichə kônlaitə (Eheleute). [1])

Wir haben also hier den Schluß der Tristansage in Verbindung mit der Lilie, die hier jedoch gepflanzt wird, was jedenfalls eine jüngere Entwicklung ist, denn ursprünglich wuchs sie wohl von selbst.

8.

Diesem Kreis gehört ein bekanntes Jägerlied an, das viele Auslegungsversuche erfahren hat, bis es endlich gelungen ist, den richtigen Tatbestand aufzuklären. Das Lied liegt in mehreren Überlieferungen vor, die jedoch im Refrain verschieden sind. Zunächst sollen die einzelnen Lieder mit ihren Schlußvarianten wiedergegeben werden und erst dann wird auf die einzelnen Erklärungsversuche eingegangen werden:

a) 1. Es blies ein jeger wol in sein horn
und alles, was er blies, das war verlor'n.
2. „Sol denn mein blasen verloren sein?
vil lieber wolt ich kein jeger sein."

[1]) A. Hauffen a. a. O. S. 277, 42ff.

3. Er zog sein netz wol über'n strauch,
da sprang ein schwarzbrauns meidel herauß.
4. „Ach schwarzbrauns meidel entspring mir nicht!
ich habe große hunde, die holen dich."
5. „Deine große hunde, die tun mir nichts,
sie wissen meine hohe, weite sprünge noch nicht."
6. „Deine hohe, weite sprünge, die wissen sie wol,
sie wissen, daß heute noch sterben solt."
7. „Und stirb' ich nu, so bin ich tot,
begrebt man mich under die rosen rot.
8. Wol under die rosen, wol under den kle,
darunter verge ich nimmerme."
9. Es wuchsen drei lilien uf irem grab,
es kam ein reuter, wolt's brechen ab.
10. „Ach, reuter laß die lilien stan!
es sol sie ein junger frischer jeger han." [1])

Der Schluß lautet in einem bergischen Liede:

b) Es wuchsen drei Lilien auf ihrem Grab,
Da kam ein stolz'r Reiter, der brach sie ab.

„Ach, Ritter, die Lilien, ach, laß sie steh'n,
Die muß mein Schatz, mein Engel noch seh'n." [2])

Etwas anders in einer schlesischen Fassung:

c) Es wuchsen drei Lilien auf ihrem Grab,
Es wollt' sie ein Reiter brechen ab.

„Ei Reiter, laß du die Lilien stehn!
Sie steh'n einem jungen Jäger zur Ehr'.

Er soll sie tragen auf seinem Hut,
Dazu einen frischen und fröhlichen Muth."

Fröhlichen Muth, gut Glücke dazu —
Gott gebe dieser Jungfer die ewige Ruh'! [3])

---

[1]) L. Uhland a. a. O. I, 240 f.; ebenso F. Nicolai a. a. O. I, 65 ff.; Achim v. Arnim und Brentano a. a. O. I, 34 f.; Erk und Irmer a. a. O. I (1838), 4 f.; A. Kretzschmer und B. v. Zuccalmaglio, Deutsche Volkslieder mit ihren Originalweisen. Berlin 1840. I, 336 f., 417 ff.; Hruschka und Toischer a. a. O. S. 107, Nr. 18 b; A. Reifferscheid a. a. O. S. 31; Erk und Böhme a. a. O. I, 54; Erlach a. a. O. II, 531; Mittler a. a. O.[2] S. 182.
[2]) Kretzschmer und Zuccalmaglio a. a. O. I, 421. [3]) Hoffmann und Richter a. a. O. S. 194.

In einer böhmischen Fassung heißt es:

d) Es wuchsen auf ihrem Gräbelein
Eine Nilge und die war wünderschön.

Da kam ein stolzer Reiter daher,
Er wollte die Nilge ja brechen ab.

„Ei Reiter, ei Reiter, ei laß doch diese steh'n,
Es soll sich ein lustiger Jäger d'ran verseh'n!

Er soll sie tragen auf seinem runden Hut,
Und weil er hat geliebet ein schönes junges Blut.

Ein schönes, ein junges in seinem Lebenslauf,
Das ist des lustigen Jägers sein Gebrauch." [1])

Etwas unverständlich ist der Schluß in einer schlesischen Fassung:

e) Es wuchsen drei Lilien auf ihrem Grab,
Da kam ein stolzer Reiter und brach sie ab.

„Ach Reiter, ach Reiter, laß du die Liljen steh'n,
Die soll mein schwarzbraun Mädchen noch einmal seh'n." [2])

Ebenso in einer fränkischen Fassung:

f) Drei Lilien, drei Lilien, die wuchsen auf ihr Grab,
Da kam ein stolzer Reutersmann und brach sie ab:

„Ach Reutersmann, ach Reutersmann laß doch die Lilien steh'n!
Denn sie soll'n meine Herzallerliebste noch einmal seh'n." [3])

In einer Anhalt-Dessauer Fassung ganz abweichend von den übrigen:

g) Es wuchsen drei Lilien auf ihrem Grab,
Es kam ein Reiter, wollt brechen sie ab.

Ach Reiter, laß du die Lilien stehn,
Es soll sie ein junger frischer Jäger han.

Er brach sie ab, er steckte sie auf den Hut,
Darunter trug er 'nen frischen Muth. [4])

Betrachtet man das Lied als Ganzes, so liegt die Erklärung, die Th. Schauffler [5]) gab, nicht ferne. Er erklärt das Lied auf folgende Weise: Der Geliebte bläst ins Horn, erhält jedoch die gewohnte Antwort nicht, daher sein Blasen verloren ist. Er kommt

[1]) Hruschka und Toischer a. a. O. S. 106, Nr. 18a. [2]) Hoffmann und Richter a. a. O. S. 197. [3]) Ditfurth a. a. O. II, 30. [4]) Fiedler a. a. O. S. 185. [5]) Zeitschr. f. den deutschen Unterricht. XIII (1899), 570.

in den Wald, wo sein Mädel ganz erschreckt aus einem Busche heraustritt, während ein Reiter davonsprengt. Es kommt zu einer Eifersuchtsszene; er tötet sie unschuldig, daher das Lilienmotiv. Der Reiter war ihr lange nicht gesehener Bruder. Die Erklärung wäre ganz hübsch, doch hat sie den Haken, daß sie einen davonsprengenden Reiter annimmt, der nicht im Liede dort, wo er vorkommen sollte, vorkommt, und dann läßt sie gerade den Reiter am Schlusse unerklärt. Mit dieser Erklärung ist es also nichts. Es wird überhaupt schwer sein, das vorliegende Lied als Ganzes zu fassen, denn zwischen Strofe 8 und 9 fühlt man deutlich eine Lücke; es fehlt die Angabe, daß das Mädchen getötet wurde. Daher hat Reifferscheid[1]) angenommen, daß das Lied aus zwei ursprünglichen Liedern bestehe, wovon Strofe 1 – 6 dem einen, dessen Schluß abgefallen ist, und Strofe 7 – 10 dem andern, dessen Anfang weggefallen ist, zugehört, denn die letzteren Zeilen bestehen ja selbständig für sich als Lied (s. unten). Zu einem gleichen Ergebnisse, daß der Schluß nämlich aus einem andern Liede sei, gelangte auch E. Würtemberg.[2]) Reifferscheid weist gleichzeitig nach,[3]) daß der Inhalt der ersten sechs Strofen der ist, daß ein Jäger einem Mädchen im Walde begegnet; sie gefällt ihm und er will sie zum Weibe; sie widerstrebt, doch endlich fängt er sie, trotz ihrer hohen und weiten Sprünge, die sich auf sein Netz beziehen, und sie wird des Jägers Weib.[4]) So ist die ursprüngliche Fassung, aus der Reifferscheid, nachdem man die letzte Strofe vergessen hatte, jene hervorgehen läßt, wo der Jäger schließlich das Mädchen tötet,[5]) was er als Entstellung ansieht. Demgegenüber ist zu bemerken, daß jene Fassungen, wo das Mädchen seine Frau wird, nur eine Art des möglichen Ausganges sind, dann nämlich, wenn das Mädchen noch keinen Geliebten hat, also frei ist; anders aber ist es, wenn sie einen Herzallerliebsten hat, dem sie Treue geschworen hat. Der Jäger sieht ein, daß sie nicht geneigt ist, ihm zu Willen zu sein und bedroht sie daher mit dem Tode; doch selbst diese Aussicht schreckt sie nicht, denn dann begräbt man sie am Kirchhof (d. i. unter Rosen und Klee, Klee hier in der mhd. Bedeutung), und sie

[1]) a. a. O. S. 159. [2]) Zeitschr. f. den deutschen Unterricht. XV (1901), 442 ff. [3]) a. a. O. S. 159 f. [4]) R. bringt dafür zwei Belege; hinzuzufügen ist Mittler a. a. O.[2] S. 183 (nach Simrock). [5]) Ditfurth a. a. O. II, 28 f.

hat vor dem zudringlichen Jäger Ruhe,[1]) sieht aber ihren Herzliebsten auch nicht mehr.[2]) Der Jäger glaubt eben, daß sie die Aussicht auf den nahen Tod erweicht, doch da irrt er sich, denn sie entgegnet ihm ganz schnippisch, daß ihr der Tod nichts mache. Es kann daher Strofe 7 f. in unserem Liede ganz gut ursprünglich sein, was auch das wendische Lied,[3]) das die Wenden von den Deutschen wohl zu einer Zeit übernahmen, als das Anhängsel (Strofe 9 f.) noch nicht daran war, beweist. Wir müssen also von dem Jägerliede, in dem sich ein Jäger ein Mädchen erjagen will, zwei Parallelfassungen annehmen: I. eine mit gutem Ausgange, indem das Mädchen des Jägers Frau wird, und II. eine mit tragischem Ausgange, der α) nur angedeutet ist, indem der Jäger sie mit dem Tode bedroht, sie damit jedoch nicht einschüchtern kann, sondern ihr nur Freude macht, und der β) wirklich eintritt, indem das Mädchen tatsächlich getötet und von dem Jäger begraben wird. Lag nun einmal eine Fassung β) vor, so war es ganz natürlich, daß dann auf dem Grabe der unschuldig Ermordeten auch Lilien wuchsen, die a) von dem Verbrechen Nachricht geben sollten (s. oben das unter Liederkreis 3 Gesagte) oder b) gleichzeitig auch dem Geliebten, dem sie treu geblieben war, anzeigen sollten, daß sie ihre Unschuld bewahrt habe (s. auch oben unter Liederkreis 1), daher soll sie ihr Schatz noch sehen (Fassung b). Dieses Lilienmotiv kann dann sehr leicht auf die Gruppe α) übertragen werden, des gleichen Inhaltes wegen, doch hat es dort keinen Sinn und Zweck, denn das Töten ist ja nur angedeutet und nicht durchgeführt. Der Reiter, der uns überall entgegentritt, ist nicht, wie Bruinier[4]) glaubt, aus einem Schwänzchen hervorgegangen, sondern eine notwendige Figur. Er muß in jenen Liedern, wo die sittliche Reinheit des Mädchens ihrem Herzliebsten durch die Lilien vorgeführt werden soll, den modus vivendi darstellen, da das Mädchen vor ihrem Tode nicht, wie in dem Liede im Kreise 1, befiehlt, Lilien auf ihr Grab zu pflanzen, daß sie ihrem Liebhaber ihre sittliche Unschuld anzeigen, denn das wäre hier unnütz, da sie nicht annehmen kann, daß der Mörder ihr Lilien aufs Grab pflanzen wird, denn dieselben könnten ihn ja auch verraten. Es mußte daher zu einem Hilfsmittel ge-

[1]) Kurt Mündel, Elsässische Volkslieder. Straßburg 1884. S. 2. [2]) Frischbier und Sembrzycki a. a. O. S. 102, Str. 6. [3]) Haupt und Schmaler a. a. O. I, 114 f. [4]) a. a. O. S. 114 f.

griffen werden, und so führt man einen des Weges kommenden Reiter ein, der sich die Lilien pflücken will, aber durch die Stimme abgehalten wird, denn diese sagt ihm deutlich genug, daß sie nicht für ihn, sondern für den Schatz bestimmt sind. Das Lilienmotiv selbst scheint wieder aus einem anderen Liederkreise eingedrungen zu sein, und zwar aus der Todwundenmäre, wie Bruinier[1]) nachwies, denn darauf können auch die Schlüsse e) und f) hindeuten (s. aber unten zu i und l), wo die Lilien ein Mädchen sehen soll, obwohl hier von einem Mädchen keine Rede sein kann, das Anhängsel wurde eben ohne viel Nachdenken hinzugefügt. Dasselbe dürfte auch ein fränkisches Lied[2]) beweisen:

Drei Jahr', drei Tag' nach ihrem Tod,
Da wuchsen drei Lilien auf ihrem Grab.
Da kam ein Bauer und brach sie ab.
Er steckt' sie wol auf seinen Hut.
Drum ist kein Jäger einem Bauern gut.

wo das Anklagemotiv mit dem Abbrechen der Lilien durch einen Bauer, wie im Wundmärenkreis, verbunden ist; dort hat es einen Sinn, denn dort pflückt der Nebenbuhler die Lilien,[3]) um die Mordspur zu verwischen, während in unserem Kreise nichts zu verwischen ist, daher hier das ursprüngliche Motiv verblaßt und zu einer laudatio auctoris, wie sie so oft vorkommt (wer uns dies Liedlein sang, das ist ein frischer, junger Jäger usw.), wird;[4]) nun ist es auch begreiflich, daß, da wir es mit einem Jägerliede zu tun haben, die Lilien meist (a, c, d, g) ein Jäger haben soll oder einem Jäger zu Ehren stehen, denn Jäger sangen wohl meist diese Lieder. In der Fassung g) ist das Abbrechen der Lilien und das auf den Hut stecken derselben durch den Reiter sekundär; ursprünglich sollte das, wie alle Fassungen zeigen, der Jäger tun, der hier, weil es eben Jägerlieder sind, den Geliebten spielen will.

Wenden wir uns nochmals zur Theorie von Reifferscheid (s. oben), so ist festzustellen, daß dieselbe in der Annahme zweier Liederkreise (unser I. und II. β) recht hat, daß jedoch Strofe 7 f. noch zum Kreise α zu ziehen ist, der nicht mit Strofe 6, wie oben ausführlich nachgewiesen ist, zu schließen braucht, während Strofe 9 f. aus dem Kreise β eingedrungen ist, doch hat dieser Kreis das Motiv

[1]) a. a. O. S. 112 f. [2]) Ditfurth a. a. O. S. 28 f. [3]) Bruinier a. a. O. S. 113. [4]) Vgl. E. Würtemberg a. a. O. XV (1901), 453 f.

selbst, da es ja nahe lag, aus dem Wundmärenkreis aufgenommen (Bruinier), jedoch die laudatio auctoris (Würtemberg) und den Reiter dazu geschaffen. Betreffs des Lilienmotivs selbst ist zu bemerken, daß das Anklagemotiv (s. oben a) nur in einem fränkischen Liede[1]) rein vorkommt, sonst ist stets das Zustandsmotiv (s. oben b) mit dem Beseelungsglauben, der die Tote zum Sprechen bringt, – letzteres Motiv nur hier vorkommend, denn sonst ist eine Schrift auf der Lilie (s. oben Kreis 3, 4) oder ein Brieflein auf der Lilie (s. Kreis 3), und zwar letzteres bei jenen Liedern aus Böhmen, die ebenfalls die laudatio auctoris unter Einfluß des Wundmärenmotivs zeigen, – verbunden.

Nachdem nun alles klar ist, können wir uns zu den selbständig gewordenen letzten Strofen und den diesbezüglich aufgestellten Erklärungsversuchen wenden. Zunächst soll wieder das Material vorgeführt werden. In einem nassauischen Liede heißt es:

h) 1. Drei Lilien, drei Lilien
Pflanzt' ich auf Liebchens Grab,
Da kam ein stolzer Reiter
Und brach sie ab.

2. Ach Reitersmann, ach Reitersmann,
Lass doch die Lilien steh'n,
Die soll ja mein Feinsliebchen
Dereinstens wiederseh'n.

3. Und sterbe ich noch heute,
So bin ich morgen tot,
Dann begraben mich die Leute
Um's Morgenrot.[2])

Befriedigende Abschlüsse suchen zu erreichen: 1. ein rheinischer Text:

i) 1. Drei Lilien, drei Lilien,
Die pflanzt ich auf mein Grab;[3])
Da kam ein stolzer Reiter
Und brach sie ab.

2. Ach Reitersmann, ach Reitersmann,
Lass doch die Lilien stehn!
Die soll ja mein Feinsliebchen
Noch einmal sehn.[4])

3. Und sterbe ich noch heute,
So bin ich morgen tot,
Dann begraben mich die Leute
Ins Morgenrot.[5])

4. Ins Morgenrot, ins Morgenrot
Will ich begraben sein;
Denn da ruht ja mein Feinsliebchen
So ganz allein.[6])

[1]) Ditfurth a. a. O. S. 28 f. [2]) Wolfram a. a. O. S. 221; vgl. auch E. Nestle, Zeitschr. f. den deutschen Unterricht. XII (1898), 207 f. und A. Müller a. a. O.[2] S. 85 f. [3]) Var.: Die pflanz' ich auf ein Grab, K. Becker a. a. O. S. 44 (ebenso bei [4], [5]). [4]) Var.: Sie sollen meinem Feinsliebchen in der Heimat blühn. [5]) Var.: Wohl unter die Röslein rot. [6]) K. Becker a. a. O. S. 43 und Zeitschr. f. den deutschen Unterricht. XII (1898), 611.

und 2. ein nassauischer:

k) 1. Drei Lilien, drei Rosen,
Die pflanzt' ich auf ihr Grab,
Da kam ein stolzer Jäger
Und brach sie ab.

2. O Jägersmann, o Jägersmann,
Lass' dort die Blümlein steh'n,
Die pflanzt' ich für mein Liebchen
Auf Wiederseh'n.

3. Und wenn ich einst gestorben bin,
So legt mich zu ihr in's Grab,
Dann gebt mir die drei Lilien
Und pflückt sie ab. [1])

Noch besser ist die Fassung aus dem Saarlouiser Kreise:

l) 1. Drei Lilien, drei Lilien,
Die pflanz' ich auf mein Grab,
Da kam ein stolzer Reiter
Und brach sie ab.

2. „Ach Reitersmann, ach Reitersmann,
Lass nur die Lilien stehn:
Denn die soll ja mein Feinsliebchen
Noch einmal sehn!" [2])

Ein Lied aus dem Harz will erklären und erklärt auch nicht unglücklich:

m) 1. Drei Lilien, drei Lilien, die pflanzt ich auf ein Grab,
Da kam ein stolzer Reiter und brach die Lilien ab.

2. Ach Reitersmann, ach Reitersmann, lass' doch die Lilien steh'n,
Die gebrauchen wir ja selber, wenn wir zur Kirche geh'n. [3])

Die Lieder, wie sie hier vorliegen, zeigen deutlich ihren Ursprung: sie sind die abgefallenen Strofen 9 f. von a, nur sind sie im Gegensatze zu diesen, da die objektive Berichterstattung nichts bedeuten würde, subjektiv geworden; letzteres zeigen uns deutlich die Fassungen i, Strofe 1 f. und l, die ihrerseits wieder auf das ursprüngliche Lied zurückgewirkt haben können (s. oben e und f). Diese subjektive Fassung ist nun unter Einfluß des ursprünglichen Liedes wieder zum Teil sinnlos geworden (s. oben h, Strofe 1 f.; k, Strofe 1 f.), wo der Einschub von „ihr" (k, Strofe 1, Vers 2) und infolge dieses „ihr" der Einschub des erklärenden „Liebchen" (h, Strofe 1, Vers 2) die Sache sinnlos macht. Diese entstellte Fassung konnte nun auch auf das ursprüngliche Lied a wirken, so daß die ostpreußische Fassung den Abschluß hat:

---

[1]) Wolfram a. a. O. S. 222. [2]) Köhler und J. Meier a. a. O. S. 11; vgl. auch E. Meier, Volkslieder aus Schwaben. Berlin 1855. S. 361. [3]) H. Pröhle a. a. O. S. 139.

n) 7. Drei Lilien, drei Lilien,
Die pflanzt er auf ihr Grab;
Da kam ein stolzer Reiter
Und brach die Lilien ab.

8. O Reiter, o Reiter,
Lass doch die Lilien steh'n,
Die soll mein feines Liebchen
Noch einmal seh'n!

9. Der Reiter, der Reiter
Zog aus sein blankes Schwert
Und stach den wilden Jägersmann
Wohl nieder zu der Erd'.[1])

Hier wird der Mörder des Mädchens, der wilde Jägersmann, auch durch den Reiter, der jedenfalls mit dem Geliebten identisch ist, getötet, also der Mord gesühnt; in den Lilien liegt hier Anklage- und Zustandsmotiv. Die letzte Strofe, die Rächerszene, findet sich sonst nirgends, ist also spätere Dichtung.

Ein aufgeklärter Kopf im Harze machte durch geschickte Änderung „ein" für „mein" oder „ihr" (m, Strofe 1, Vers 2) und durch Umänderung des 2. Verses in Strofe 2 in: „Die gebrauchen wir ja selber, wenn wir zur Kirche geh'n", ein ganz sinnvolles Lied, das zum ursprünglichen Lied nur mehr durch die erste Strofe in Beziehung steht, sonst aber selbständig ist und auf eine Hochzeit ausgelegt wurde.

Zu besprechen bleiben nur noch die Anhängsel in h, Strofe 3, i, Strofe 3 f. und k, Strofe 3. Sofort ist ersichtlich, daß die Strofe 3 von h und i nichts anderes ist, als die Strofe 7 von a, was besonders S. 450, Anm. [5] beweist. Diese Strofe, die in anderen Liedern berechtigt ist,[2]) ist wohl erst später dazu gekommen und steht ohne Zusammenhang mit den früheren Strofen, daher hat Osk. Streicher,[3]) um einen Sinn herauszubekommen, vorgeschlagen, Strofe 3 an erste Stelle zu setzen, dann ergäbe sich folgender Sinn: Strofe 1 (3): Todesahnung und widerwillige Ergebung, nebst Angabe der Begräbnisstunde; Strofe 2 (1): die Zeit überfliegend, bietet sich der Anblick des zerstörten Grabhügels dar, und Strofe 3 (2): rührende Bitte und zarter Wunsch. Dem ist gegenüber zu halten, daß keine Fassung bekannt ist, wo es an erster Stelle stünde, außer in den großen Liedern (a und ff.), daher eine Umstellung nicht stattfinden darf; die Strofe gehört eben nicht dazu, wie l lehrt. Das Volk fühlte instinktiv, daß die Strofe 3 ohne Zusammenhang mit dem

[1]) Frischbier und Sembrzycki a. a. O. S. 102 f. [2]) Vgl. Bruinier a. a. O. S. 114. [3]) Zeitschr. f. den deutschen Unterricht. X (1896), 506.

früheren sei, daher wurde in i eine 4. Strofe, die den Zusammenhang herstellt, beigegeben; diese ist jedoch nur dann verständlich, wenn die Strofen 3 und 4 dem Feinsliebchen (Mädchen) in den Mund gelegt sind, das in Strofe 2, Vers 3 gemeint ist; der Zusammenhang wäre dann der, daß das Mädchen am Grabe ihres Geliebten steht und, da sie ohne ihn nicht leben will, einen Selbstmord plant (Strofe 3), damit sie bei ihm im Morgenrot (Himmel) sei (Strofe 4). Die Strofe 3 in k macht k durchaus nicht klar, sondern trübt die Verhältnisse nur noch mehr; sie will nur ausdrücken, daß er ihr bis zu seinem Tode treu bleibt.

Noch sind zwei Erklärungen zu berühren. Die eine ist von F. Losch[1]) und betrifft die Fassung, wie sie uns in h und i, 1 – 3 vorliegt. Seine Erklärung besagt, daß die beiden ersten Verse ein Traumgesicht des oder der Geliebten sind, worin der Tod (stolzer Reiter) eine Rolle spielt; der dritte Vers ist dann eine Auslegung, entweder Todesahnung oder Todesentschluß. Dem widerspricht die unverkennbare Abstammung der Verse, dann besonders die Strofe 2, denn was soll diese im Traumgesichte bedeuten? Wohl sind die Lilien Todeszeichen, wie wir im ersten Abschnitte gesehen haben, aber das paßt nur für die erste Strofe, die zweite bringt jedoch Lilien, die nicht als Todeszeichen aufgefaßt werden können. Wenn dann Losch in den Lilien auch Anklänge an den Baldr-Mythus vermutet, so ist das durchaus nicht wahrscheinlich. Ebenso wie die Loschsche Theorie, ist auch die von Ferd. Schöntag[2]) nicht haltbar. Dieselbe besagt: der Geliebte eines Mädchens ist in der Fremde, das Mädchen wartet auf ihn, wobei sie denkt, wenn sie unterdessen sterben würde, so könne ihr Geliebter an den Lilien auf dem Grabe ihre Jungfräulichkeit erkennen; da kommt jedoch ein Reiter und bricht ihre Vorsätze; sie verliert ihre Unschuld, und aus Reue und Verzweiflung tötet sie sich, daher wird sie als Selbstmörderin ums Morgenrot begraben; sie blickt in den drei Strofen auf das Erlebte zurück und auf das letzte Ende voraus. Diese Theorie hat im ersten Momente tatsächlich sehr viel Bestechendes an sich, doch bei näherem Zusehen ergibt sich, daß Strofe 1, Vers 1 f.: „Drei Lilien, drei Lilien, die pflanzt' ich auf mein Grab" nur bedeuten kann: „ich, der Tote,

[1]) Literarische Beilage des Staatsanzeigers für Württemberg, 1893, Nr. 10.
[2]) Zeitschr. f. den deutschen Unterricht. XI (1897), 334.

habe drei Lilien auf meinem Grabe wachsen lassen, die meine Unschuld (Zustand oder Anklage) bezeugen sollen, so lange bis mein Feinsliebchen kommt", es ist in „pflanzt" unbedingt eine Handlung ausgedrückt, die schon geschehen ist, nicht eine zukünftige Handlung: ich werde pflanzen, wenn ich sterben werde während der und der Zeit. Damit ist dieser sehr geistreichen Theorie der Halt entzogen.

* * *

Nachdem das ganze hier in Betracht kommende Liedermaterial durchbesprochen ist, sollen nun im Nachfolgenden die sich ergebenden Folgerungen gezogen werden, wobei zunächst auf die im ersten Abschnitte mitgeteilten Sätze, besonders auf den zweiten und vierten, die von großer Wichtigkeit sind, zu erinnern ist. Das ganze Material des zweiten Abschnittes scheidet sich deutlich in drei Gruppen, deren jede wieder in eine Anzahl Unterabteilungen zerfällt:

I. Christliche Anschauung: Zustandsmotiv.

1. Die körperliche Unschuld und Reinheit wird ausgedrückt (s. Satz 2 im I. Abschnitte): so, wenn die Grafentochter befiehlt, daß man Lilien auf ihr Grab pflanze, die der Geliebte sehen soll (Kreis 1, e) [1]) oder wenn das getötete Mädchen (der tote Geliebte) will, was sie (er) durch die Worte an den Reiter ausdrückt (s. unten II, 4), daß die Lilien der (die) Geliebte sehe (Kreis 8, a bis l, n). Die Lilien weisen hier, was selbstverständlich ist, keine Schrift auf.

2. Das Befinden am Ort der Reinheit wird gleichzeitig mit der nunmehrigen himmlischen Reinheit ausgedrückt:

a) durch eine Lilie ohne Schrift: der schuldbeladenen Grafentochter wird, da sie lange gedient, verziehen (Kreis 1, d), [2]) ebenso dem aus Schmerz sich tötenden Grafen (Kreis 2, a bis c) und dem aus dem gleichen Grunde sich tötenden Edelknaben (Kreis 5, a, d); [3])

b) durch eine Lilie mit Schrift (jünger): der schuldbeladenen Grafentochter wird, da sie lange gedient, verziehen (Kreis 1, a bis c), ebenso dem Mädchen, das sich gegen ihre Ehre verging, weil sie es mit ihrem Tode sühnt (Kreis 3, f; vielleicht Einfluß von Kreis 1),

---

[1]) Das Pflücken der Blumen aus Kreis 8 eingedrungen. [2]) Das Pflückenwollen der Blumen und die Aufforderung, sie stehen zu lassen, aus Kreis 8 eingedrungen. [3]) Hier im Schlusse Einfluß von Kreis 2.

ebenso dem aus Schmerz sich tötenden Grafen (Kreis 2, d bis i),[1]) dem Grafen Friedrich (Kreis 4, B, α)[2]) und dem Edelknaben (Kreis 5, b, c),[2]) die sich beide ebenfalls aus Schmerz töten. Unmotiviert ist die Zustandsbezeichnung und die Schrift beim Grafen Friedrich, der durch den Schwiegervater getötet wird (Kreis 4, A, a, γ, δ; hier ist Einfluß von Kreis 2 über den motivierten Kreis 4, B) und beim getöteten Mädchen im Ulingerliede (Kreis 6, b; hier Einfluß von Kreis 2).

II. Heidnische Anschauung: Beseelungsglaube.

1. Anklagemotiv: Der Tote klagt den Mörder an:

a) durch eine Lilie ohne Schrift: die beim Herannahen des Mörders blutet (Kreis 3, a) oder überhaupt an der Stelle, wo der (die) Erschlagene liegt, aufsprießt (Kreis 3, b; 3, c, d, e;[3]) 8, S. 132, Anm.[2]; 8, n, wo das Anklagemotiv mit dem Zustandsmotiv [s. oben I, 1] verbunden ist);

b) durch eine Lilie mit einer Schrift, die in dem vorliegenden Falle notwendig ist: auf dem Grabe der Braut steht, der ermordete Graf Friedrich sei an ihrem Tode unschuldig gewesen, wurde daher ungerechtfertigt ermordet (Kreis 4, A, b, α).

2. Vereinigungsmotiv: Der (die) Tote verlangt die Vereinigung mit dem andern durch eine Lilie mit Schrift: so wünscht der unschuldig getötete Graf Friedrich mit seiner Braut (Kreis 4, A, a, α, β, δ) und diese mit ihm (Kreis 4, A, b, β, δ) in einem Grabe vereinigt zu werden. Die Vereinigung der getrennt Begrabenen wird durch das Zusammenwachsen zweier Lilien sinnbildlich ausgedrückt (Kreis 7, a, b).

3. Wunschmotiv: Die Braut wünscht durch eine Lilie mit Schrift, daß der unschuldig ermordete Graf Friedrich in geweihter Erde bestattet werde (Kreis 4, A, b, γ).

4. Sprechmotiv: Das Mädchen (der Geliebte) spricht zu dem Reiter, damit er die Lilien stehen lasse (Kreis 8, a bis l, n).

---

[1]) Hier im Schlusse von h, i Einfluß von Kreis 4. [2]) Hier im Schlusse Einfluß von Kreis 2. [3]) Das Pflücken der Blumen aus Kreis 8 eingedrungen.

III. Vermischung christlicher und heidnischer Anschauung.

Es verbindet sich: 1. das Motiv der körperlichen Unschuld (I, 1) mit dem Anklagemotiv (II, 1, a), was aus dem Schluß, wo der Reiter den Jäger tötet, hervorgeht (Kreis 8, n), doch ist das Ganze in dieser Form eine jüngere Fassung, die einen befriedigenden Abschluß erzielen will. 2. das Motiv der himmlischen Reinheit mit dem Vereinigungsmotiv, wenn der ermordete Graf Friedrich unnötigerweise sagt, er sei im Himmel, und gleichzeitig mit seiner Braut in einem Grabe liegen will (Kreis 4, A, a, δ).

Es sind daher nebeneinander anzunehmen eine christliche und eine heidnische Schicht, erstere stets mit der Lilie verbunden, letztere ursprünglich in anderen Pflanzen sich ausdrückend und erst in Deutschland unter Einfluß der christlichen Schicht auf die Lilie übertragen. Die Lilie als Ausdruck des Seelenglaubens ist sekundär, als Ausdruck des Zustandmotivs primär. Bisher hat man diese zwei Schichten nicht auseinandergehalten. Koberstein sagt betreffs des Vorkommens des Blumenmotivs in den Liebesromanzen:

„Die Erklärung, denke ich, liegt auch nicht weit ab. In der Leidenschaft der Liebe erschließt sich, sozusagen, für jeden der blütenreiche Frühling des Lebens; nichts erschüttert mehr, nichts erfaßt uns mit innigerer Wehmut, als wenn die Hand des Todes hier die Blüten plötzlich abstreift. Das Gemüt vermag es nicht zu tragen, daß zwei jugendliche Wesen, deren Dasein soeben eins in dem andern erst erfüllt und vollendet werden sollte, so auf einmal auseinandergerissen oder beide zugleich der Zeitlichkeit entrückt sein könnten. Es ruft die Fantasie zur Hilfe, daß sie aus dem Tode ein neues Leben hervorgehen lasse, in dem sich das alte fortsetze, an das sich das Gemüt sinnlich halten, das es anschauen könne, worin das zu dauernder Vollendung gelange, was in seiner Entwicklung und wechselseitigen Einlebung gewaltsam getrennt und abgebrochen worden ist."

Dies gilt nicht allgemein für alle Liebesromanzen, sondern bei uns nur für das unter II, 2 untergebrachte Gottscheerlied (Kreis 7, b) und für das schwedische Lied „Klein Rosa" (Kreis 7, a), sonst ist es das Motiv des Tristan, der englischen Ballade „Fair Margaret and Sweet William", nordischer und neugriechischer Lieder. Sagt doch schon Heinrich von Morungen, daß, wenn ihn seine Geliebte tötet, sie nicht wähnen soll, daß er nicht mehr auf sie schaue, denn:

nein, iuwer minne hât mich des ernoetet
daz iuwer sêle ist mîner sêle frouwe.[1])

Daß gerade in den Liebesromanzen die Lilie zum Ausdruck dieses

[1]) Minnesangs Frühling. Leipzig 1888. S. 147, 10 f.

schönen Glaubens genommen wurde, verdanken wir der christlichen Anschauung, und mit Recht sagt Koberstein:[1])

„Es scheint mir, als hätte der Gedanke von dem Pflanzenleben der Seele kaum anmutiger und sinniger gefaßt werden können, als in dieser deutschen[2]) Weise, unter der Gestalt der Blume, welche durch ihren hohen und schlanken Stengel, durch ihren schön gebildeten Kelch und durch ihr reines und zartes Weiß sich vor allen übrigen bei uns heimisch gewordenen auszeichnet. Die Lilie, längst das Symbol der Unschuld, war am ersten geeignet, die den Leidenschaften der Menschenwelt entrückte und schuldentsühnte Seele[3]) in sich aufzunehmen."

Ja, selbst Grillparzer, der Feind des Volksliedes, konnte sich der Macht der Lilie im Volksliede nicht entziehen, und läßt an Leanders Leiche Hero klagen:

So laßt an unser'm Ufer ihn begraben,
Wo er erblich, wo er, ein Toter, lag,
Am Fuße meines Turms. Und Rosen sollen
Und weiße Lilien, vom Thau befeuchtet,
Aufsprossen, wo er liegt.[4])

Ebenso vermochte der große polnische Dichter Adam Mickiewicz sich dieser deutschen Auffassung nicht zu entziehen, wenn er in dem „Lilje" betitelten Gedicht, das er noch in seiner Heimat (Nowogrodek = Neuenburg in Litauen) nach einem Volksliede verfaßte, die von der Gattin auf das Grab des von ihr ermordeten Mannes gepflanzten Lilien zu Anklägerinnen und Rächerinnen werden läßt; über den Versunkenen sprossen als Sühnezeichen wieder Lilien.[5])

Die polnischen Vorlagen, die aber schließlich wieder auf deutsche zurückgehen hat H. Biegeleisen[6]) unter Heranziehung eines sehr reichhaltigen Vergleichsmaterials eingehend besprochen.

[1]) a. a. O. I, 99. [2]) Besser: deutsch-christlichen Weise. [3]) Die schuldentsühnte Seele gehört in Kategorie I. [4]) Vgl. Blümml, Herrigs Archiv CXV, 65. [5]) Dzieła Adama Mickiewicza wydanie zupełne przez dzieci autora dokamne. Paris 1868. I, 54 ff., und A. Mickiewicz, Balladen und Romanzen, übersetzt von Albert Weiß. Leipzig o. J. (1874). S. 50 ff. (Reclams Universalbibliothek Nr. 549). [6]) Wisła. V. (1891) 62 ff.; 393 ff.

Zum Schwank vom zögernden Dieb.

Von
Ludwig Katona (Budapest).

Theodor Zachariae erwähnte in den Studien VI, 364 im Zusammenhange einer Besprechung verschiedener okzidentalischen und orientalischen Varianten der indischen Erzählung vom Zwiebeldieb (in der weiter entwickelten Form „von der schlechten Wahl") unter anderem die Bearbeitung dieses Schwankes in Tendlaus: Fellmeiers Abende, Nr. XXII, 150 f. Über die Quelle der zweiten Geschichte, die hier an das Gleichnis von dem töricht wählenden Knechte angeschmiedet ist (S. 151 a. a. O.), weiß Zachariae keine Auskunft zu geben. Er ahnt aber ganz richtig, daß dieser Schwank, wenigstens in seiner bei Tendlau befindlichen Form, jüdischen Ursprunges ist. Er stammt nämlich, auf welchen Umwegen, das könnte ich jetzt allerdings nicht angeben, – aus des spanisch-jüdischen Konvertiten, Petrus Alphonsi, Disciplina clericalis, wo er sich im XXVIII. Kap. der Pariser Ausgabe (1824) = XXXV, 4 – 6 der Berliner Ausgabe von Valentin Schmidt befindet. Aus Petrus Alphonsi übernahm die Erzählung zunächst der *Tractatus de diversis historiis Romanorum,* verfaßt in Bologna im Jahre 1326, herausgegeben von S. Herzstein (Erlanger Beitr. z. engl. Philol. 1893, XIV. Heft). Kapitel 21 dieser für die vergleichende Literaturgeschichte sehr wichtigen kleinen Sammlung ist mit Berufung auf Petrus Alphonsus nichts anderes als eine gekürzte Fassung der Erzählung in der Disciplina clericalis, die selbst nur ein trockener Auszug zu sein scheint. Viel ausführlicher erzählt denselben Schwank, aber ebenfalls mit dem Hinweis auf Petrus Alphonsus, die *Scala coeli* des Johannes Junior oder Gobii (um die Mitte des XIV. Jahrhunderts). Bei der Seltenheit der reichhaltigen und für die vergleichende Stoffgeschichte

nicht weniger bedeutungsvollen Sammlung des südfranzösischen Dominikaners ist es vielleicht angezeigt, die bei ihm aufgezeichnete Variante im Wortlaute mitzuteilen. Ich bediene mich dabei der Ulmer Ausgabe vom Jahre 1480, indem ich mich streng an die Schreibung des Wiegendruckes von Joh. Zainer halte. (F. 58a.) „Item ad idem Refert Petrus alphonsus . quod semel fuit quidam latro . qui ingressus est opertorium cuiusdam mercatoris in quo erant omnia iocalia . vasa argentea . panni serici . et armature militum multe nimis . Qui aperiens omnia armaria . In prima parte noctis reuoluit et respexit omnia iocalia et arnesia que erant ibi . Tandem in secunda parte noctis respexit omnia vasa aurea et argentea diuersorum generum . que erant in secundo . In alia omnes pannos sericos et laneos que erant in tercio . Et in quarto (!) omnia genera armorum . que erant in quarto . Et cum tunc aurora esset . dominus hospicii surrexit . et latronem cepit et curie tradidit . Et cum esset iudicatus suspendio et nudus exspoliatus esset in pede furce dixit . Heu miser vbi sunt tot pulcra iocalia . tot pulcra vasa aurea . tot mutatoria vestimentorum . tot pulcre armature . sicut tu tenuisti ista nocte in manibus tuis . Nunc video quod verum est prouerbium commune Qui tempus habet et tempus exspectat . tempus deficit ei . et sic suspenditur sine illis."

Folgt die übliche Moralisation. Was die Version bei Tendlau von der Erzählung der Disciplina clericalis und den von ihr abhängigen Varianten (Tract. und Scala c.) am bezeichnendsten unterscheidet, ist der für den zögernden Dieb mildere Ausgang, indem er bei Tendlau nur der Schätze, nicht aber zugleich seines Lebens verlustig geht. Das vermittelnde Glied zwischen Petrus Alphonsus oder seiner älteren jüdischen, vielleicht auch arabischen Quelle und Tendlau dürfte also kaum die von Steinschneider in seiner Manna (Berlin 1847) S. 102 und 114 erwähnte hebräische Übersetzung der Disciplina clericalis, die den Titel „Buch Henoch" führt, gewesen sein. Freilich läßt sich diese Frage bei der allzu fragmentarischen Überlieferung dieser hebräischen Bearbeitung nicht mit völliger Sicherheit entscheiden. Wahrscheinlicher bleibt aber immerhin, daß Tendlaus Erzählung, durch bisher noch unbekannte Mittelglieder, auf eine andere orientalische Fassung des Schwankes vom zögernden Diebe zurückgeht, als die bei Petrus Alphonsus auszugsweise gegebene.

Literarische Widersprüche.

Von

Eduard Stemplinger (München).

In der „Hermeneutik und Kritik“ haben von jeher die historischen Anstöße (Anachronismen) und die Widersprüche in einem und demselben Werke eine wichtige Rolle gespielt. So ist beispielshalber der 12. Brief des Äschines wegen des im § 9 enthaltenen Anachronismus für unecht erklärt; so hat Bergk wegen der Widersprüche und Ungleichheiten in der Ilias den berühmten „Diaskeuasten“ erfunden, und die Homerische Frage verdankt ihnen nicht zum mindesten den Anstoß.

Wir lächeln heutzutage, wenn wir alte Bibelillustrationen anschauen, in denen Josua mit aufgefahrenen Kanonen Jericho bestürmt. Indes gehört auch dies Beispiel zu jenen Mustern „bewußter Travestie des Altertums“ in den Renaissancezeiten, da die Übersetzer die Ausländer ohne weiteres naturalisierten und die Bürger von Athen oder Rom zu Zeitgenossen der Valois oder Stuarts machten und die alten Musen an Seine oder Neckar und Bober versetzten. Man bemühte die Leser nicht, sich in unbekannte Verhältnisse oder ungewohnte Begriffe einzuleben; man ersetzte sie durch einheimische und zeitgemäße. So spricht Amyot in seiner Plutarchübersetzung von einem Parlament der Amphiktyonen oder läßt den Anaxagoras der Häresie verdächtig werden; so redet Pelletier in der Version der Horazischen ars (1545) von imprimerie und imprimeurs; Vergil wird durch Marot, Caecilius und Plautus werden durch Alain und Meung ersetzt. Fröreisen übersetzt in seiner Übertragung der aristophanischen „Frösche“ (1603) die Minen mit „Kronen“, den Demarchen mit „Schultvogt“, Kithara durch „Sackpfeife“, ein Verfahren, das auch in jüngster Zeit noch angewendet wird.

Eine andere Art des bewußten Anachronismus findet sich in humoristischen Werken. Man denke nur an Scarrons oder Blumauers „Vergil", an Weißes „Geburt der Minerva" und die zahlreichen Parodien Homers!

Für den literarischen Feinschmecker aber sind unstreitig jene Anachronismen, die im Widerspruch mit den geschichtlichen Tatsachen sich wider Willen in die Werke selbst der angesehensten Autoren einschlichen,[1]) am unterhaltendsten. So meinte Scribe, als er bei der Aufnahmsrede in der französischen Akademie fragte, warum Molière niemals von der Aufhebung des Ediktes von Nantes rede, ein bedeutungsvolles Thema angeschnitten zu haben. Er bedachte eben nicht, daß das Edikt erst 12 Jahre nach Molières Tod aufgehoben ward. — Ebenso läßt er in seinem Drama „Sizilianische Vesper" (Zeit: 1282) Scharfschützen auf die Aufrührer schießen. Und doch kannte man bekanntlich damals im Abendland die Feuerwaffe noch nicht. — Selbst dem sorgfältigen Balzac kommt es in die Feder, daß er in seiner Erzählung „Aymerillot" Karl den Großen zu Gérard de Roussilon sagen läßt: „Du denkst wie ein Gelehrter aus der Sorbonne". Nun stiftete aber erst Robert von Sorbon etwa 1252 diese theologische Fakultät.

Wir lächeln, wenn bei Hans Sachs Ödipus mit Kanonen auf das Heer seines Vaters schießt. Aber auch in Shakespeares „Coriolan" ist von Kanonen die Rede und bei Miltons „verlorenem Paradiese" gebrauchen die Teufel im Kampfe gegen die Engel — Kanonen. — Wir staunen, wenn wir in dem deutschen Lesebuch von Zettel-Nicklas (4. Teil, 9. Aufl. bes. von Dr. M. Hergt) in der 7. Strofe des Brachmannschen Gedichtes von Kolumbus lesen:

„Sein treues Fernrohr in der Hand . . ."

Denn das Fernrohr ist erst eine Erfindung des 17. Jahrhunderts. Nun aber erfahren wir bei der Einsicht in Brachmanns „Auserlesene Dichtungen" (1824, II, 182), daß sie statt obiger Zeile sagt:

„Vom Trost des süßen Schlafs verbannt" . . .—

Alberta von Puttkamer spricht in dem Drama „Kaiser Otto III." (Zeit: 10. Jahrhundert) von Tabak und Pfeife, obschon doch beides erst im 17. Jahrhundert in Brauch kam. —

[1]) Vgl. Dr. A. Ebert, Der Anachronismus in Ovids Metamorphosen (Progr. Gymn. Ansbach 1888). Bietet mehr, als der Titel erwarten läßt.

Im „Götz von Berlichingen“ gießt Georg Kugeln aus den bleiernen Dachrinnen, obgleich diese eine Errungenschaft späterer Zeiten sind. – In Schillers „Fiesko“ (III, 4) [Zeit: 1547] gibt Julia dem Mohren ein Pulver, Fieskos „Frau täglich eins in die Schokolade zu rühren“. Aber erst 1606 wurde die Schokoladefabrikation durch Carletti in Italien eingeführt. – Ebenda (V, 10) ruft Sacco: „Den Mohren fanden wir eine brennende Lunte in den Jesuiterdom werfen“, der damals noch gar nicht erbaut war. – In „Piccolomini“ (I, 2) meint Butler: „Wie des Blitzes Funke sicher, schnell, geleitet an der Wetterstange, läuft . . ., herrscht sein Befehl.“ Schiller vergaß, daß erst nach einem Säkulum der Blitzableiter aufs neue erfunden ward. – Wenn Mephistopheles im „Faust“ (I, 4) spottet: „Setz' dir Perücken auf von Millionen Locken“, so dachte Goethe dabei offenbar an die Allongeperücken. Nun wurden diese aber erst 1640 vom Leibfriseur Louis' XIV. erfunden; er erste Teil des Faust aber spielt in der vorreformatorischen Zeit. – So kann es sogar einem kundigen Kulturhistoriker wie G. Freytag vorkommen, daß er in seinen „Bildern aus der deutschen Vergangenheit“ aus Pisa Kamele nach Deutschland importieren läßt, viele Jahrzehnte, bevor die Kamelzucht in Toscana (seit 1622) und im Gebiet von San Rossore bei Pisa bestand.

Noch mehr Spaß als diese sachlichen machen dem Kundigen Anachronismen, welche Personen betreffen. So redet Menenius in Shakespeares Coriolan [Zeit: 488 v. Chr.] vom „kostbarsten Rezept Galens“ (II, 1), der erst im 2. Jahrhundert nach Christus lebte. Ebenda (V, 4) sagt derselbe von Coriolan:

„Wie eine Bildsäule des Alexander († 323) sitzt er auf dem Tron.“

Und Titus rühmt von Marcius (I, 4):

„Du warst ein Held, wie sich ihn Cato wünschte.“

Mag der Ältere oder Jüngere der Catonen gemeint sein, ein Anachronismus ist's immer. – In Scribes „Cavalier d'Harmental“ [Zeit: 1718] rühmt Buvat von seinem Mündel, daß sie wie Geuze malen käme; Geuze kam aber erst 1724 zur Welt. – Im „Cousin Pons“ läßt Balzac der Madame von Pompadour von Watteau einen Fächer malen. Nun ist aber die Pompadour 1721 geboren; im nämlichen Jahr, da der berühmte Maler zu Nogent starb.

Kann man nun aber für Anachronismen immerhin mehr oder minder große Unkenntnis der historischen Tatsachen als Ent-

schuldigung anführen, so versagt eine derartige Verteidigung gänzlich, insofern sich ein Autor selber widerspricht. Ich meine nicht jene Widersprüche in Auffassungen und Ansichten, wie sie bei Werken sich nicht selten finden, die eine langjährige Entwicklung hinter sich haben (man denke an Platons *Πολιτεία!*), ich denke auch nicht an Widersprüche, die „aus Rücksichten des augenblicklichen Interesses oder aus der augenblicklichen Stimmung oder der fortgehenden Entwicklung sich nicht erklären lassen" (Blaß); ich meine jene Widersprüche,[1]) die man hinnehmen muß und höchstens mit den schönen Worten eines Alten (anon. *περὶ ὕψους* 33,4) entschuldigen kann: *„παρατεθειμένος δ' οὐκ ὀλίγα καὶ αὐτὸς ἁμαρτήματα καὶ Ὁμήρου καὶ τῶν ἄλλων ὅσοι μέγιστοι, καὶ ἥκιστα τοῖς πταίσμασιν ἀρεσκόμενος, ὅμως δὲ οὐχ ἁμαρτήματα μᾶλλον αὐτὰ ἑκούσια καλῶν ἢ παρορά̃ματα δί ἀμέλειαν εἰκῇ που καὶ ὡς ἔτυχεν ὑπὸ μεγαλοφυίας ἀνεπιστάτως παρενηνεγμένα, οὐδὲν ἧττον οἶμαι τὰς μείζονας ἀρετάς . . . τὴν τοῦ πρωτείου ψῆφον μᾶλλον ἀεὶ φέρεσθαι."*

Der gute Homer geht eben mit dem schlechtesten Beispiel voran. Da heißt es (Ilias V, 576):

„Ἔνθα Πυλαιμένεα ἐλέτην ἀτάλαντον Ἄρηϊ,
ἀρχὸν Παφλαγόνων μεγαθύμων".

VIII, 658 aber folgt der Totgesagte erstaunlicherweise frisch und munter der Leiche seines Sohnes. Dies Kunststück, Tote zu erwecken, gelingt indes auch anderen Poeten, z. B. Ariost.

Im „rasenden Roland" fällt Balastro (18,45: avea Balastro ucciso); jedoch später (40,73 und 41,6) weilt er wieder anstandslos unter den Lebenden. Auf die Spitze treibt der englische Romancier Thackeray diese Naivität. In seinem Roman „The Newcomes" (1855), entschuldigt er sich, daß er die Mutter des Bräutigams „killed at

[1]) Vgl. Mure, critical history of the language and literature (Lond. 1850); Blätter für liter. Unterhaltung 42 Nr. 129, S. 514 (zu Goethe); Allg. Monatsschrift 1850, S. 277f. (zu Shakespeare); O. Jäger, Pro domo (1894, S. 182—85) (zu Shakespeare); Pädagog. Revue 1858, S. 105 (zu Dante); Zeitschr. f. österr. Gymnasien 44, S. 673—716 (zu mittelalterlichen Dichtern u. bes. Cervantes); Götz, act. soc. Lips. 4 (1875), S. 312; Geppert, Plautinische Studien (1870), I, 61ff. (zu Plautus); E. Zeller, Anachronismen bei Plato (Abh. der Berl. Akademie 1873); Nitzsch, Beitr. z. Geschichte der ep. Poesie d. Griechen (1862, S. 78); Nothe, die Bedeutung der Widersprüche für d. Homerische Frage (Pr. Berlin, Coll. royale 1894); Nutzhorn, die Entstehungsweise der Homer. Gedichte (1858, S. 141ff.); G. Sauppe, Wanderungen auf dem Gebiete der Sprache und Literatur (1868, S. 222ff.) u. a.

one page and brought to life at an other". — Ebenso erzielen die Ärzte bei Homer wahrhaftige Wunderkuren. Ilias VIII, 324 kämpfen Teukros und Hektor.

„τόν δ'αὖ κορυθαίολος Ἕκτωρ
αὐερύοντα παρ' ὦμον, ὅθι κληῖς ἀποέργει
αὐχένα τε στῆθός τε, μάλιστα δὲ καίριόν ἐστιν".

Schleunigst tragen die Freunde den „Schwerstöhnenden" zu den Schiffen. Aber siehe! Schon am nächsten Morgen (12, 387) ist Teukros wieder unter den ersten Kämpfern. — So ist auch Sarpedon (5, 660) bis auf den Knochen von einer Lanze verwundet; nächsten Tags (12, 292) wütet er wieder wie ein Löwe unter den Rindern. — Auch sonst fehlt es nicht an Zauberkünsten mancherlei Art. Am 3. Schlachttag der Ilias wird es zweimal Mittag (11, 84 und 12, 177); im 12. Gesang der Odysee werden wir plötzlich vom westlichen ins östliche Meer versetzt. —

Häufig leiden bei Dichtern die eingeführten Personen an hochgradiger Vergeßlichkeit. So will in der Ilias (1, 195) Achill wutentbrannt den Atriden niederhauen, als ἦλθε δ' Ἀθήνη οὐρανόθεν. Sie hatte vergessen, daß sie tags vorher mit all den übrigen Olympiern auf zwölf Tage zu den Äthiopiern verreist war (1, 424 f.). — Ebenso zerstreut ist Äneas bei Vergil. So erzählt er (2, 567), daß er Helena bei der Erstürmung Trojas „limina . . servantem et tacitam secreta in sede latentem" gesehen habe. Später aber (6, 517) berichtet er das Gegenteil:

„illa chorum simulans euhantis orgia circum
ducebat Phrygias; flammam media ipsa tenebat
ingentem et summa Danaos ex arce vocabat."

Nicht minder vergeßlich wie ihre Geschöpfe sind nicht selten ihre Erzeuger selbst.

So ist im „Epidicus" des Plautus der Soldat bald ein Euböer (1, 2, 50), bald (2, 2, 115) ein Rhodier. Ähnlich nennt Kleist in der „Verlobung in St. Domingo" seinen Helden „Gustav von der Ried", ein andermal (S. 179 und 182) aber August und einmal gar (S. 183) August und Gustav kurz hintereinander. Ebenso heißt bei Dahn (Kampf um Rom) derselbe Schreiber (III, 401 und IV, 45) Hermegisel und (III, 160 und 187) Hildegisel. In der Novelle „Las dos doncellas" des Cervantes[1]) gesteht Leocadia (S. 267), daß sie die Tochter Don Sanchos sei;

[1]) Novelas éjempl. (Collecion de autores españoles t. 25).

anderswo aber (S. 282 und 283) wird Don Enrique vom Dichter als Vater genannt. Desgleichen vergißt er in der Novelle „El amante liberal" bei der Erwähnung des Sultans Selim (S. 67), daß er ihn auf S. 62 Soliman genannt hat. Oder Sancho nennt im Don Quixotte (c. 7) seine Frau „Johanna Guttieres", während sie sonst durchweg Therese heißt. So wundert es uns auch nicht mehr, wenn Kleist im „Käthchen von Heilbronn" den frommen Hatto bald (III, 1) einen Prior der Augustinermönche, bald (III, 4) einen „Dominikanerprior" nennt. — Selbst Schiller, der jenen kühnen Satz ausspricht (Wallensteins Tod I, 7): „Es gibt kein andres Unrecht als den Widerspruch", widerspricht sich. So degradiert er ohne Grund den im Szenarium als „Rittmeister" charakterisierten Neumann, wenn er in „Piccolomini" (IV, 5) den Kellermeister sagen läßt:

„Das ist die siebenzigste Flasche nun, Herr Leutnant". —

Und Goethe? Da sagt die Alte zu Wilhelm (Wilhelm Meisters Lehrj. VII, 8): „Ihr grausamer Schwager hatte Sie so umlagert, daß alle List und Klugheit vergebens war." Werner wird aber erst später Wilhelms Schwager. —

Und erst die lieben Kleinen machen den Dichtern viel zu schaffen. In der „Andria" des Terenz wird Pamphilus gewarnt, er solle sich in acht nehmen, daß sein Vater nichts von seinem unehelichen Kinde Glycerimus erfahre. Dies Kind kommt aber erst im Laufe des Stückes zur Welt. — Zola läßt im Assommoir (S. 194) die kleine Nana 6 Jahre alt sein, obschon sie nach dem Vorausgehenden höchstens etwas über 3 Jahre zählen kann. Ähnlich in Schillers Don Carlos. Die kleine Infantin Clara Eugenia, die nach dem Szenarium ein Kind von 3 Jahren ist, soll nach II, 12 im Januar des Jahres, in dem das Stück spielt, geboren sein! Zudem wird Don Carlos der Vaterschaft verdächtigt. König Philipp könnte sich die Aufregung ersparen, wenn er sich erinnerte, daß der „Knabe Karl" erst seit 8 Monaten in Spanien ist (I, 2). — In Goethes „Faust" (II: Klass. Walpurgisnacht) erzählt Chiron von Helenens Entführung:

„Wie war sie reizend! jung, des Alten Lust!"

Und Faust ruft:

„Erst sieben Jahr'!"

Helena aber berichtet später selbst:

„Entführte mich, ein zehenjährig' schlankes Reh!" —

Ebenso schlimm ergeht es Cervantes in der Novelle „La española

inglese". Da erzählt Isabellens Vater (S. 126), er habe vor 15 Jahren bei der Eroberung von Cadix sein Kind verloren; Isabella selbst aber berichtet (S. 116), daß sie bei der Einnahme von Cadix 7 Jahre zählte. Ähnliches kommt bei Shakespeare vor. Da sagt in „Romeo und Julia" die Gräfin Capulet von ihrer Tochter (I, 3):

„Sie ist nicht 14 Jahre" und zu ihr selbst:
„jünger noch als du
Sind angeseh'ne Frau'n hier in Verona
Schon Mütter worden. Ist mir recht, so war
Ich deine Mutter, in demselben Jahre,
Wo du noch Mädchen bist."

Capulet wäre demnach höchstens 28—30 Jahre alt. — Später aber (V, 3) nennt sich die Gräfin selbst „hochbetagt", obschon die Handlung keine 6 Tage währt. — Noch Ärgeres finden wir im „Macbeth". Dort erklärt dessen Gattin (I, 7):

„Ich hab' gesäugt und weiß,
Wie süß die Liebe zu dem Säugling ist."

Macdoff aber sagt späterhin von ihm (IV, 3): „Er hat nicht Kinder."

Was soll man dazu sagen, wenn man in Walter Scotts „The Antiquary" (1816), wo die Szene auf die Ostküste Schottlands verlegt ist, die Sonne über das Meer hin untergehen sieht? Oder wenn Cervantes im Don Quixotte (c. 23) schreibt: „Sancho schlief ein; Gines stahl ihm den Esel, und ehe der Morgen anbrach, war er schon über alle Berge mit ihm." Auf der nächsten Seite aber lesen wir: „folgte Sancho seinem Herrn, auf seinem Esel sitzend"?

Nicht selten vergessen Dramatiker die Vorschriften, die sie den Schauspielern diktierten. So, wenn Maler Müller in „Golo und Genoveva" (II, 6) angibt: „Wallrad mit bloßem Dolch unter dem Arm zur Tür herein" und gleich weiter unten vorschreibt: „Schmeißt's Schwert hin." — Ebenso heißt in Kleists „Familie Schroffenstein" die Bühnenanweisung (V, 1) für Rupert: „Er zieht das Schwert aus dem Busen Ottokars." Kurz darauf aber ruft Agnes entsetzt: „Ein Schwert — im Busen? Heiland!" Und der blinde Sylvius, indem er die Leiche betastet: „Ein Schwert — im Busen — einer Leiche." — Die 4. Szene des 4. Aktes im „Götz von Berlichingen" ist überschrieben: „Adelheidens Schloß". Sie befindet sich aber augenblicklich am kaiserlichen Hofe (in Augsburg); denn Weislingen meint, eifersüchtig auf Karl: „Du könntest dich vom Hof entfernen," worauf sie erwidert: „Bist du nicht bei Hofe? Soll ich

Dich lassen . . ., um auf meinem Schloß mich mit den Uhus zu unterhalten?"

In „Don Carlos" (IV, 5) sagt der Titelheld:

„Gib mir die Briefe doch einmal! Einer
Von ihr [der Königin] ist auch darunter, den sie damals,
Als ich so tödlich krank gelegen, nach Alcala mir
Geschrieben." —

Nach I, 2 ist der Prinz seit acht Monaten von der Hochschule zu Alcala zurück. Die Schwärmerei hat ihn offenbar gedächtnisschwach gemacht. Denn II, 4 erklärt er:

„Sie [die Königin] gab dir selbst den Brief? O spotte nicht!
Noch hab ich nichts von ihrer Hand gelesen." —

In „Wallensteins Tod" (V, 4) brüstet sich der Friedländer:

„So möcht' ich rühmend sagen,
Daß über meinem braunen Scheitelhaar
Die schnellen Jahre machtlos hingegangen."

Ein andermal (III, 15) aber ruft er den Kürassieren zu:

„Seht! Auf diese Brust
Zielt man! Nach diesem greisen Haupte!" —

Im „Lager" (11) murrt der Trompeter:

„Hat man uns nicht seit 40 Wochen
Die Löhnung immer umsonst versprochen?"

Und doch hatte ihm selbst zuvor (Sz. 2) der Wachtmeister das Gedächtnis aufgefrischt, wenn er rief:

„Meinst Du, man hab' uns ohne Grund
Heute die doppelte Löhnung gegeben?" —

In „Wallensteins Tod" (IV, 3 und 4) ist die Rede, daß das Gefecht, in dem Max gefallen war, „heute Abend" stattfand. Später aber (Sz. 9) — die Szene schließt sich ohne Unterbrechung der Handlung an die übrigen an — erzählt der schwedische Hauptmann, das Gefecht sei „gestern und heut früh" gewesen. –

Indes die Palme der Vergeßlichkeit gebührt unserm Wieland. In seiner „Lady Johanna Gray" (1758) sagt irgendwo einmal Guilford zu Johanna:

„Pembrock, ach! mein Freund,
Mein Pembrock selbst, von Gardiner betrogen,
Fiel zu Marien ab."

Der Leser oder Hörer kann sich schlechterdings nicht denken, wer denn dieser rätselhafte Pembrock, von dem bisher noch gar keine Rede war, eigentlich ist. „Es ist eben", bemerkt Lessing spöttisch in der Hamburger Dramaturgie, „der Pembrock des Rowe (der

ebenfalls eine Johanna Gray schrieb), dessen Plan Wieland ganz und gar entlehnt. Dieser Pembrock nun, dem Wieland keinen Platz in seinem Stücke gönnte, tut ihm den Possen an, indem er sich gleichsam zum Trotz einmal einschleicht."

Wie erklären sich nun derlei Widersprüche, von denen wir nur einige Dutzend aufzählten und bei denen es uns geht, wie Goethe mit Homer, als er die Wolfschen Prolegomena las und meinte: „Eine gewisse Läßlichkeit, die uns bei allen wahren poetischen Produktionen ergreift, ließ mich die bekannt gewordenen Lücken, Differenzen und Mängel wohlwollend übersehen" Oder bei denen wir Eckermann (Gespräche 5. VII. 1827) beipflichten, der freimütig zugesteht: „Solche kleine Widersprüche können bei einer dadurch erreichten höhern Schönheit nicht in Betracht kommen."

Für die dramatischen Schriftsteller wie für Shakespeare weiß Goethe eine einleuchtende Erklärung (Gespräche mit Eckermann 8. III. 1824): „Er sah seine Stücke als ein Bewegliches, Lebendiges an, das von den Brettern, den Augen und Ohren rasch vorüberfließen würde, das man nicht festhalten und im einzelnen bekritteln könnte . . . Überhaupt hat Shakespeare bei seinen Stücken schwerlich daran gedacht, daß sie als gedruckte Buchstaben vorliegen würden, die man überzählen und gegeneinander vergleichen und berechnen möchte." Und zweifellos haben wir bei breit ausgesponnenen Epen und Romanen mit 20—50000 Versen, zumal wenn sie von Schreibunkundigen wie Wolfram von Eschenbach diktiert wurden, auch an die „Beschränkung menschlicher Kräfte" (Schopenhauer) zu denken, und wir werden gerne dem toleranten Worte des Horaz (a. p. 360) zustimmen:

„operi longo fas est obrepere somnum."

Schließlich ist nicht zu vergessen, daß der geniale Poet somnambulisch, fieberhaft, enthusiasmiert arbeitet, so daß man schon im Altertum die Grenze zwischen Genie und Irrsinn kaum mehr unterscheiden mochte, wie aus den berühmten Worten Demokrits (bei Clem. Alex. strom. VI, 18, 168 = Cic. de div. I, 37, 80), aus Platons Phädrus (245a) und Aristoteles' Problemata (30) entnommen werden kann, ein Thema, das von Lombroso, Möbius u. a. weitere Ausgestaltung erfuhr. In dieser Hinsicht ist auch die Äußerung Goethes (bei Eckermann 5. VIII. 1827) begreiflich, man solle „bedenken, daß die Phantasie ihre eigenen Gesetze hat, denen der

Verstand nicht beikommen kann und soll.“ In seiner nüchternen Art doziert Quintilian (inst. X, 1, 24) über diese Frage: „Neque id statim legenti persuasum sit, omnia, quae optimi auctores dixerint, utique esse perfecta. Nam et labuntur aliquando et oneri cedunt et indulgent ingeniorum suorum voluptati, nec temper intendunt animum, nonnumquam fatigantur.“

Es gab einmal eine Zeit, da man auf jeden äußeren und inneren Widerspruch hin ein Werk für unecht erklärte oder aber auch diese Stellen für eingeschoben hielt. Aus der bunten Reihe der gegebenen Beispiele, die sich leicht vermehren ließen, ist aber ersichtlich, daß diese Kriterien keineswegs unfehlbar sind und daß der Psalmist (62, 10) nicht unrecht hat, wenn er (in anderm Sinne) meint:

„Große Leute fehlen auch.“

Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“

in ihrem Verhältnis zu Vasari.

Von

Ernst Dessauer (Wien).

III.[1])

Von den Seltsamkeiten des alten Malers Piero di Cosimo.[2]) An der Spitze von Friedrich Schlegels Lyzeumsfragmenten steht der merkwürdige Satz: „Man nennt so viele Künstler, die eigentlich nur Kunstwerke der Natur sind.“ Knapp und kurz wird hier der vieldeutige Begriff eines „Kunstwerkes der Natur“ eingeführt, und nur ganz obenhin sein Gegensatz zu dem des Künstlers angedeutet. Die sorgliche Sparsamkeit der Schlegelschen Fragmente, die so oft nur den reinen Begriff einführen, ist hier schon genau ausgeprägt, der Fantasie des Lesers bleibt es überlassen, nach einer bestimmten Deutung zu suchen. In jenem Teil seines Werkes, der die „Seltsamkeiten“ des Piero di Cosimo behandeln will, machte Wackenroder bereits einen deutlichen Unterschied zwischen Künstler und Kunstwerk der Natur. Es ist wohl möglich, daß Schlegel ihm diesen Gedanken abborgte, erschienen doch die „Herzensergießungen“ bereits Beginn 1797 (schon vom 10. Februar ist W. Schlegels Rezension in der Jenaer Literaturzeitung datiert), die Lyzeumsfragmente aber im zweiten Stücke der Zeitschrift (Haym, S. 248; Minor, a. a. O. S. 183) erst im Herbste. Jedenfalls hätte dann Schlegel die Klarheit und Verständlichkeit dem Wackenroderschen Gedanken geraubt.

[1]) Die beiden ersten Teile der Untersuchung im VI. Bande der „Studien“, S. 245 f. [2]) Für die neuere Forschung über ihn siehe Hugo Hoherfelds Dissertation „Piero di Cosimo“ Breslau 1900.

Was den einen zum Künstler, den anderen zum Naturkunstwerke stempelt, ist bei Wackenroder ein Unterschied der Gemütslage. Der Künstler ist für Wackenroder, wie später für seinen Josef Berglinger, ein bloßes Werkzeug in der Hand der Schöpfung, seine Aufgabe, die vielfältigen Eindrücke der Außenwelt menschlich beseelt wiederzugeben. Dies ist aber nur dem Gemüte möglich, in dem Ordnung und Maß herrscht; wildes, ungestümes Drängen, Anlage zur Fantastik muß der Seele des Schaffenden fern sein. Wen selbst stetig die Leidenschaft durchtobt, der tritt aus der Reihe der Schaffenden in die der Geschaffenen, wird aus dem Künstler zum Kunstwerke. Der Schöpfer dieses Kunstwerkes ist die Natur selbst, und wie Wackenroder mit einem prächtigen Vergleiche schließlich sagt: „In dem lebenden und schäumenden Meere spiegelt sich der Himmel nicht; – der klare Fluß ist es, worin Bäume und Felsen und die ziehenden Wolken und alle Gestirne des Firmamentes sich wohlgefällig beschauen.“

So vermochte Wackenroder bei einem Manne wie Piero di Cosimo, der seinem Gemüte niemals Klarheit und Ruhe zu retten wußte, an eigentliche künstlerische Sendung nicht zu glauben. Um so lebhafter zog ihn die Absonderlichkeit dieses Charakters an, der sich von seiner eigenen sanften und milden Gemütsart aufs deutlichste abhob, denn daran bewunderte er das geheimnisvolle Walten der Natur nicht minder als an manchem ihrer merkwürdigen Einzelfälle, die in der Welt des Organischen zuweilen den gewöhnlichen Gang der Ereignisse durchkreuzen.

So sind es denn die „Seltsamkeiten“ Piero di Cosimos, von denen Wackenroder hier berichten will. Damit ist ein Zug dieses Mannes aufgegriffen, den Vasari freilich nicht vergißt, der aber gleichwohl nur ein wesentlicher Bestandteil seiner allgemeinen biographischen Darstellung ist. Er erzählt uns von Piero di Cosimos überschäumender Fantasie, von der seine Werke und insbesondere auch seine Lebensweise reichlich Zeugnis geben, ja an verschiedenen Stellen steht er nicht an, von einem „bestialischen Betragen“ dieses Künstlers zu sprechen; wie weit er hier in die Einzelschilderung ging, wird uns noch deutlich werden. Sind aber derlei Fälle keineswegs sparsam angeführt, so betont doch Vasari diese Eigenschaften niemals so stark, daß ein Leser jener Lebensskizze blind für alles andere nur dafür Aufmerksamkeit finden müßte, besäße er nicht

von vornherein Sinn und Teilnahme für Seltsames und Wunderbares in dem Maß wie Wackenroder. Ihn aber nahmen die Andeutungen, die er hierfür vorfand, so gefangen, daß er vergaß, was ihn an dem originellen Kauz sonst wohl angezogen hätte.

Darin also, daß es sich bei Wackenroder um einen Künstler so gut wie gar nicht handelt, beruht der fundamentale Unterschied seiner Auffassung Piero di Cosimos zu der Vasaris, der gleich anfangs sein Augenmerk auf den Maler richtete und ihn, wie schon Della Valle (Vasari III, 1, 75, Anm. 1) hervorhob, weit überschätzt. Dieser Kunstkenner rügte an Vasari, daß er von Correggio und Giorgione zu Cosimo so leicht den Übergang fand, und ihn als Vertreter der in Toskana heimischen Kunst, „wo auch kein Mangel an vorzüglichen Geistern gewesen sei", den großen Meistern der Lombardei kurzweg gegenüberstellte. Anders lautete nun freilich die Einleitung in der ersten Ausgabe (S. 586); dort suchte Vasari vornehmlich die Aufmerksamkeit auf die seltsamen menschlichen Eigenschaften Cosimos zu lenken. Ging er aber auch hier einen ähnlichen Weg wie Wackenroder, an eine Beeinflussung des letzteren läßt sich doch nicht denken und so auch kein nachträgliches Argument für den Gebrauch der ersten Ausgabe erbringen. Vasari zeigt keine Spur von Bewunderung für das geniale Naturspiel, bei der Erschaffung der Lebewesen Absonderlichkeit und Gemeinheit bunt durcheinander zu mischen, wie in dieser Einleitung überhaupt weit eher Abneigung als Teilnahme für die geschilderte Persönlichkeit hervorgerufen wird. In solcher Beleuchtung wird uns der Künstler geradezu widerwärtig; was in Vasaris späterer Darstellung als Ausfluß einer originellen Charakteranlage erscheint, wird hier von gemeiner Denkungsart bestimmt. Zieht sich Piero di Cosimo aus der menschlichen Gesellschaft in die Einsamkeit zurück, so treibt ihn keine Liebe zur „Philosophie", nur pure Schelmerei (fanteria, s. Vasari 1. Ausgabe, S. 586) dazu. Bleibt sein Zimmer dem Besucher verschlossen, so geschieht es nur, um seine mit Seltsamkeiten und philosophischen Grillen bedeckten Armseligkeiten vor der Welt zu verbergen. Und derselbe Mann, der später als erheiternder, liebenswürdiger Gesellschafter bezeichnet wird (S. 592), gilt jetzt als boshaft und verschlagen, wird einer Menschenklasse beigezählt, die, in Neid und Scheelsucht befangen, immer darauf aus ist, dem Großen und Tüchtigen allerhand bittere Pillen in der

Zuckerschale hinterlistiger Schmeichelreden darzureichen. Noch eigentümlicher berühren die Folgerungen, die von Cosimos Grillenhaftigkeit auf seinen äußeren Lebensgang gezogen werden. Gewiß zeigen auch Vasaris spätere Mitteilungen, wie sehr Cosimo der üble Ruf eines Sonderlings die Beliebtheit bei den Mitbürgern schmälerte, und als gar die vielfachen Beschwerden des Greisenalters seine mürrische Laune steigerten, da fand er sich bald von allen Freunden verlassen. Aber wenn Vasari ganz besonders beklagt, daß sich der Künstler den Genuß einer behaglichen Altersruhe durch persönliche Rauheit und Schroffheit verscherzt habe, so tritt wieder ein auffallender Widerspruch zu den späteren Ausführungen zutage. Hören wir doch (III, 1, 86) ganz ausdrücklich von der großen Kunstliebe Piero di Cosimos, die ihn jede Mühe und Unbequemlichkeit gering achten ließ, und ist es doch die reine Arbeitslust, die den gichtischen Händen des Achtzigers den Pinsel in die Hand gibt. Die Klage Vasaris ist daher schwerlich im Sinne Cosimos gesprochen; dieser empfand die Nötigung zum Schaffen nicht schmerzlich, und das Bedürfnis, sich einer stillen Muße hinzugeben, konnte ihm kein weltmännisches Betragen abzwingen. Vasari dürfte die Inkonsequenz seiner Darstellung empfunden und darum diese Einleitung der zweiten Ausgabe vorenthalten haben.

Vorsichtig, fast zaghaft tritt Wackenroder an seine Aufgabe heran. Mit der Einsicht in die Besonderheit des Charakters, der gezeichnet werden soll, verbindet sich ihm das volle Bewußtsein der Schwierigkeit seiner Unternehmung. Die Gleichgültigkeit, mit der die Natur zu Werke geht, erkennt er wohl. In leichtem, spielendem Scherze mischt sie die Stoffe, unbesorgt, ob Lust oder Unlust dadurch in der Menschenbrust entsteht. Will man dann versuchen, das innerste Wesen eines solchen von ihrer unbegreiflichen Laune erzeugten Geschöpfes in Worte und Begriffe zu fassen, so stößt man fort und fort auf Hindernisse. Denn was Einzelberichte der Zeitgenossen über Leben und Charakter einer hervorragenden Persönlichkeit zu sagen wissen, befähigt den Nachlebenden durchaus nicht, die ganze Fülle einer reichen Individualität wirklich zu verstehen, könnten doch selbst die Mitlebenden nicht ganz in sie eindringen. So bringt Wackenroder der Beurteilung einer fremden Wesensart dieselbe Skepsis wie jenen entgegen, die ursprüngliche künstlerische Begabung in bestimmte Formeln gießen wollten. Denn

auch hier findet er wieder das geheimnisvolle Walten der Gottheit, uns aber bleibt, wie er meint, nichts übrig, als mit leerer Verwunderung die unbegreiflichen Erscheinungen anzustaunen. Trotzdem will Wackenroder nicht darauf verzichten, wenigstens einzelne Züge anzuführen, aus denen der Leser sich selbst eine Vorstellung von dem Charakter jenes merkwürdigen Mannes bilden kann. Wenigstens so viel Licht sucht er zu verbreiten, als der begrenzten menschlichen Fähigkeit möglich ist. Dazu greift er auf, was ihm Vasaris Berichte boten, und verfährt in den Einzelheiten mit großer Genauigkeit. Hätte aber Wackenroder ein achtsameres Auge für Cosimos künstlerische Tätigkeit, die Vasari so ausführlich beschreibt, gehabt, so hätte ihm auch hier manches deutlich gemacht, daß der Künstler wirklich jener Fantast war, als den er ihn stets zu zeichnen bemüht ist.

So malte Piero (Vasari III, 1, 82) einst die Madonna, die gerade der Erde entnommen wird. Die heilige Jungfrau wendet ihr verklärtes Antlitz zum Himmel, ihre Mienen erglänzen im Scheine der Strahlen, die von der Taube des heiligen Geistes ausgehen, und ebenso ist die Landschaft im Hintergrunde, voll der schönsten und seltsamsten Gewächse, in helles Licht getaucht. Wie sehr kontrastiert aber zu diesem Gemälde seeligen Friedens die Bemalung des Rahmens, die sich keineswegs mit der Aufgabe begnügt, bloß harmloser Aufputz zu sein. Statt milden Himmelslichtes gewahren wir plötzlich feurige Gluten aus den Augen eines Ungeheuers hervorströmen. Cosimo stellte hier die Schlange dar, deren Leib sich gerade die heilige Margarethe entwindet. Sein Vermögen, das Gräßliche zu gestalten, soll sich hier so mächtig offenbart haben, daß sich Vasari alsbald wieder zu dem Lobe versteigt, er meine nicht, daß noch jemand diese Dinge habe besser gestalten können.

Sicherlich gibt es kaum ein charakteristischeres Beispiel für eine besonders ausschweifende Einbildungskraft, als wenn gerade in dem Augenblicke, da der ungeberdige Sinn sich ruhiger Mäßigung ergeben hat, urplötzlich die Wildheit wieder hervorbricht und einen Gegensatz schafft, der den Beschauer nirgends einen Konzentrationspunkt für sein Interesse finden läßt. So war Cosimo doch nicht, wie Wackenroder meinte, ganz unfähig, sich zeitweilig zu ruhiger Schönheit aufzuschwingen; daß er sie aber, wie dieses Beispiel dartut, hinterher absichtlich trübte, ist gerade der sprechendste Beweis für seine absonderliche Gemütsart. Weit weniger anschaulich wäre dies selbst durch das dem Herzog Julius von Medici zugedachte Ungeheuer geworden, denn trieb auch hier Cosimos Fantastik ihre

höchsten Blüten, so mangelte hier der Kontrast, der im anderen Falle ein so beredtes Zeugnis abgelegt hatte. (Das zweite Gemälde bei Vasari a. a. O. S. 82.)

Es wurde schon betont, daß Wackenroder der rein künstlerischen Seite von Cosimos Leben und Wirken keine Aufmerksamkeit schenkt. Zeigt uns Vasari den Kunstnovizen in der Schule Cosimo Rosellis, wo er an Größe der Auffassung und Reichtum der Erfindung seine Mitschüler weit überragte, so begnügt sich Wackenroder mit dem Hinweise, daß schon den Jüngling der hohe Flug der Fantasie kennzeichnete, der im späteren Lebensalter sich stets kräftiger regte. Wie Vasari mitzuteilen weiß, verweilte Pieros Aufmerksamkeit nie an einem Orte, flugs schweiften seine Gedanken vom einen zum anderen, so daß er es nie vermochte, den Faden einer begonnenen Erzählung ruhig fortzuspinnen. Der Reichtum seiner Ideen lenkte ihn stets in ein anderes Fahrwasser, und bald sah er sich genötigt, wieder den Ausgangspunkt zu suchen. Erst Wackenroder betont aber, daß es stets fremdartige und seltsame Erzählungen waren, die den gleichmäßigen Fluß des Berichtes verhinderten, wie ihm auch der Gedanke kam, den Künstler von der Arbeit weg erzählen zu lassen. Aus Vasari (a. a. O. S. 76) kennen wir Cosimos große Liebe zur Einsamkeit, die auch Wackenroder bestätigt und in gleicher Weise begründet: um sich den Streifzügen der Einbildungskraft ungestörter überlassen zu können. Daran schließen sich nun bei Wackenroder, da Vasari sich zu den ersten künstlerischen Arbeiten Cosimos wendet, sogleich die von Vasari (a. a. O. S. 77 ff.) angeführten weit deutlicheren Beispiele für Piero di Cosimos seltsame Charakteranlage. Können wir Vasari vertrauen, so zeigte sich Cosimos Überspanntheit erst nach dem Tode seines Meisters Roselli im vollen Umfange. Besonders merkwürdig gestaltete sich seine tägliche Lebensweise. Es war ihm unmöglich, eine bestimmte Speisestunde einzuhalten, er begehrte zu essen, wenn er gerade Hunger empfand, verbot, seine Zimmer zu räumen oder die Bäume seines Gartens zu beschneiden. Liegen hier keine Übertreibungen vor, so ist Vasaris Urteil, Cosimo habe mehr wie eine Bestie als ein Mensch gelebt, keineswegs unbegreiflich. Wackenroder schließt sich diesen Angaben genau an, nur weiß Vasari nichts davon, daß Cosimo sich die Speisen auch selbst bereitete; vielleicht knüpft Wackenroder hier an Vasaris Bericht (III,

1, 86) an, demzufolge Cosimos Nahrung aus harten Eiern bestand, die er jedesmal, wenn er Leim kochte, zur Ersparung des Feuers gleich zu vierzig bis fünfzig Stück sieden ließ. Ob er dabei selbst tätig war, läßt diese Mitteilung freilich im Unklaren. Zudem enthält sich Wackenroder der Anspielung auf das „Leben der Bestien“; im Gegensatze zu Vasari, bei dem alle diese Absonderlichkeiten Cosimos mit dem Tode Rosellis beginnen, fehlt bei Wackenroder die Feststellung des Zeitpunktes.

Konnte Piero di Cosimo durch ein solches Gebaren im täglichen Leben mit Recht der Titel eines Sonderlings beigelegt werden, so ist auch seine Vorliebe für monströse Gemälde aus der Pflanzen- und Tierwelt nicht weniger merkwürdig. Mit einer in Wackenroders Einleitungsworten anklingenden Wendung erzählt Vasari, der seltsame Mann hätte mit Vorliebe aufgesucht, was die Natur „aus Laune oder zufällig gestaltet“. Wenn er hier berichtet, mit welcher Freude Cosimo diese Dinge oft bis zum Überdruß seiner Zuhörer erzählt habe, so vergißt Wackenroder nicht, die gespannte Aufmerksamkeit bei der Betrachtung selbst hervorzuheben, und es bezeichnet Piero di Cosimos Natur sehr treffend, wenn er ihn das „Häßliche begierig genießen“ läßt. Auch ein Skizzenbuch Pieros, dem diese Studien reiches Material boten, erwähnt Wackenroder in gleicher Weise wie Vasari. Heute ist dieses Buch, wie die „neue florentinische Ausgabe“ von Vasaris Werk meldet, verschollen.

Aber Cosimo behielt nicht nur im Gedächtnisse, was es Merkwürdiges und Absonderliches in der Außenwelt zu schauen gab, er wußte sogar manches, wovon sich die Mehrzahl der Menschen mit Ekel abwendet, für sich dienstbar zu machen und in seiner Fantasie schöpferisch auszugestalten. Mit Staunen erfahren wir von Vasari, daß unser Meister ruhigen Blutes, ja mit großem Vergnügen Mauern, die vom Auswurf kranker Leute beschmutzt waren, betrachtet und daraus für seine künstlerischen Arbeiten Anregung empfangen habe. Den Zusatz, daß auch Wolkenbildungen in ihren verschiedensten Formen seine Teilnahme weckten, werden wir allerdings ohne Verwunderung lesen. Wackenroder folgt auch hierin genau, doch mit mehr stilistischer Prägnanz, indem er über das Studium der befleckten Mauern und der Wolkenbildungen, wofür Vasari zwei Sätze nötig hat, kurzweg in einem einzigen berichtet. Zudem sucht er den Ausdruck ein wenig zu mildern, denn das wenig ästhetische Bild des Auswurfes kranker Leute bleibt uns erspart, und wir erfahren nur ganz allgemein von befleckten Mauern.

Recht glücklich sind oft Wackenroders kleine Umbildungen, – sie betreffen hier nur Reihenfolge und Darstellungsweise –

wenn von Piero di Cosimos oft recht widerspruchsvollem Verhalten gegen Sinneseinwirkungen die Rede ist.

Das Künstlerauge betrachtete, wie Vasari (a. a. O. S. 86) mitteilt, den geradlinig von den Dächern herabströmenden Regen mit Wohlgefallen, aber der Blitz erschreckte Cosimo heftig, und gegen starke Geräusche (Kindergeschrei, Glockengeläute usw.) war er vollends empfindlich. Mit großer Geschicklichkeit verwertet Wackenroder diese Angaben. Zunächst ist seine Anordnung besser und übersichtlicher. Die oben angeführten Geräusche weist er der einen, alles aufs Gewitter Bezügliche der anderen von ihm scharf umgrenzten Gruppe zu. Einen Übergang wie den Vasaris: „Das Singen der Mönche war ihm lästig, wenn aber der Himmel sich im Regen ergoß, so machte es ihm Vergnügen, das Wasser in gerader Linie von den Dächern herabstürzen zu sehen“, treffen wir bei ihm nicht. Er beging nicht den Fehler, in dieser Weise optische und akustische Eindrücke miteinander zu vermengen. Überhaupt wendet Wackenroder alles ins akustische Gebiet. Nicht an dem Anblicke des Wassers ergötzt sich Piero di Cosimo, aber das starke Aufprasseln des Regens aufs Dach vernimmt er mit Freude, und an Stelle des Blitzes treibt der Donner den Meister in die Stubenecke; eine beachtenswerte Änderung, da hier der Unschädlichkeit der Erscheinung wegen bloß der reine Effekt deutlich wird. Ist nun auch von den anderen Geräuschen die Rede, so wird die Angliederung leichter und passender.

Recht wenig läßt sich aus Wackenroder für Piero di Cosimos gesellige Eigenschaften ersehen; auch was Vasari hierfür bot, ist äußerst dürftig. Er weiß nur zu vermelden, daß Piero di Cosimo humoristische Begabung besaß und im Gespräch die Zuhörer oft zu stürmischer Heiterkeit fortriß. Wackenroder übersah dies nicht (S. 91) und ließ überdies durchblicken, daß die sonderbaren Züge seines Charakters ihm in der Beurteilung der Menschen sehr schadeten. Freilich ist es wenig passend, wie Wackenroder unmittelbar vorher gesellige Vorzüge zu preisen und dann abzuschließen: „In Summa, er war so beschaffen, daß die Leute seiner Zeit ihn für einen höchst verwirrten und beinahe wahnsinnigen Kopf ausgaben.“ Diese letzte Bemerkung stammt ebenfalls aus Vasari, der (a. a. O. S. 78) erzählt, wie sehr Cosimo durch seine „bestialische Lebensweise“ in der Achtung seiner Zeitgenossen sank und daß er allgemein für einen Narren gehalten wurde.

Daß Wackenroder jenes Madonnenbild nicht berücksichtigte, brachte ihn um ein sehr treffendes Beispiel, aber er ersetzt dieses durch ein noch weit wirksameres, dem auch Vasari reichliche Beachtung widmete. Es gab Gelegenheiten, wo die Florentiner ganz zufrieden waren, den unheimlichen Gesellen Piero di Cosimo in

ihrer Mitte zu haben. Kam die Zeit des Karnevals und regte sich das Verlangen nach Maskenspielen und Festzügen, so war gerade Piero di Cosimo der Mann, um mit nie versiegender Erfindungsgabe der verwöhnten Jugend der Stadt stets durch neue Lustbarkeiten zu schmeicheln. Ihm, der schon früh zur Ordnung und Einrichtung der Festzüge berufen wurde, dankten die Teilnehmer manche schätzenswerte Verbesserung; Vasari weiß uns manche Einzelheit mitzuteilen. Wackenroder übergeht diese Detailberichte und begnügt sich, einfach einen großen Aufschwung der Festlichkeiten festzustellen. Sehr treffend vergleicht er dabei des Künstlers überaus lebhaften Geist mit einem Kessel siedenden Wassers, das Schaum und Blasen treibt.

Unter den verschiedenen Festzügen, die Piero di Cosimo Jahr für Jahr einrichtete, fiel Vasari besonders einer stark auf, der mit großer Deutlichkeit die fantastischen Anlagen seines Erfinders erkennen läßt. Vasari weiß fein auseinander zu setzen, warum sich das menschliche Gemüt gegen Darbietungen dieser Art keineswegs sträube. Wir lieben ja nicht bloß süße Speisen, vieles mundet uns gerade seiner Herbheit wegen, und ist denn nicht das Vergnügen an der Tragödie das sprechendste und großartigste Zeugnis für die Möglichkeit, auch an der Betrachtung von Jammer und Elend Gefallen zu finden, wofern nur, wie Vasari hinzusetzt, alles „mit Einsicht und Kunst geordnet ist“? So machten sich denn auch tatsächlich bei den Zuschauern dieses Festzuges, sobald sie über den ersten peinlichen Eindruck hinweggekommen waren, die Empfindungen geltend, die Vasari mit scharfer Beobachtung als Wirkung des Tragischen im Kunstwerke erkannt hatte. Ihr anfängliches Unbehagen verwandelte sich bald in fröhliche Billigung.

Was sich da abspielte, war freilich seltsam genug. Mitten ins lärmende Festgewühl fährt plötzlich, von vier schwarzen Büffeln gezogen, ein mächtiger Wagen, ganz mit Gegenständen bemalt, die an den Tod erinnern. Hoch oben aber erhebt sich die schreckliche Gestalt des Würgers mit der Sense in der Hand, rings umgeben von bedeckten Särgen, die sich an jedem Punkte, wo der Zug hält, auftun und die Toten entlassen, die ihr Inneres birgt. Da steigen denn hohe Gestalten empor, ganz in Trauergewänder gehüllt, auf deren düsterem Schwarz in grausigem Kontraste die weißen Knochen eines Totengerippes gemalt sind. Unter den dumpfen Tönen der Trompeten setzen sich die Toten auf ihre Särge und stimmen das Lied der Vergänglichkeit (Dolor, pianto e penitencia usw.) an. Auf hageren Gäulen, eigens für diesen Zweck ausgewählt, folgen dem Wagen eine Menge Toter, mit denselben grauenvollen Bemalungen der Gewänder. Eine große Fahne, ebenfalls mit den Insignien des Todes, wird jedem der Reiter nachgetragen, und noch zehn schwarze Fahnen, die dem Wagen nachgetragen wurden, vervollständigen das grauenvolle Bild. Langsam setzt sich der Zug in Bewegung und singt dazu einen Psalm Davids, eine Frivolität, die Bottari (Vasari III, 80, Anm. 7) mit Recht tadelt; weder Vasari noch merkwürdigerweise Wackenroder nehmen Anstoß daran.

Hier läßt Wackenroder das Sachliche völlig unberührt; wo er in der Darstellungsweise von Vasari abweicht, geschieht es, um die Anschaulichkeit der Situation zu vermehren, ein Bestreben, dem wir ihn schon oft dienstbar sahen. Er legt Wert darauf, von Anfang an die Gegensätze ins rechte Licht treten zu lassen, und macht nachdrücklich aufmerksam, daß der grausige Scherz gerade die lauteste Festfreude unterbrach. Vasari unterläßt das, wenn er auch, um die Überraschung anzudeuten, hervorhebt, daß die Vorbereitungen ganz im Stillen vor sich gingen. Sodann zeigt er schon während der Darstellung den Eindruck auf die Zuschauer, die von heftigem Schrecken über die Begebenheiten erfüllt werden, während Vasari erst später (a. a. O. S. 80) dieser Wirkungen gedenkt. Von den einzelnen Stadien des Zuges aus hält er stets Rückschau auf die Beobachter. Entsteigen die Toten ihren Gräbern, so setzt er in Parenthese: „wobei alles Volk von einem stillen Grauen ergriffen ward“, und die Wirkung des Gesanges ist so stark, daß er „das Blut in den Adern gerinnen macht“. Größeres Geschick in der Anordnung beweist abermals, daß er den Gedankengang jener Kanzone, alle jetzt Lebendigen würden einst, gleich den Sängern, Tote sein, hier schon skizziert, während man bei Vasari diesen Inhalt erst einem späteren Zitat, zu anderen Zwecken gegeben, entnehmen kann. Eine Abschwächung gegenüber Vasaris Darstellung mag es bedeuten, daß er, den Farbenkontrast der schwarzen Kleidung und ihrer weißen Bemalung nicht erkennen läßt und bloß von „weißen Gerippen“ redet. Von den Mitteln der Spannung ist zudem ein ausgedehnter Gebrauch gemacht. Der Wagen wird nicht, wie bei Vasari, gleich mit seinem rechten Namen als der „des Todes“ bezeichnet, zuerst kommt einfach „ein großer schwarzer Wagen“ langsam heran; erst die Totengerippe und die Gestalt des schrecklichen Würgers, den Wackenroder, den Eindruck verstärkend, nicht ruhig dastehen, sondern wie er sich ausdrückt, „umherstolzieren“ läßt, machen den Zweck der ganzen Handlung offenbar. Ganz wunderbar ist stellenweise die Behandlung der Sprache; in ausgezeichneter Weise wird das träge Dahinschleichen des Zuges gemalt: „Es näherte sich durch die dämmernde Nacht schwer und langsam“ usw. Ebenso markiert in dem Satze: „Aber der langsame Zug hielt an“, der schwere Ton auf dem „an“, treffend den Stillstand des Gefährtes. Für den Erfolg des Festzuges sucht auch Wackenroder nach

tieferen psychologischen Gründen, beobachtet wie Vasari einen durch schaurige Eindrücke hervorgerufenen Lusteffekt und geht sogar noch einen Schritt weiter als jener. Ohne Einschränkungen sind ihm schmerzliche und widrige Empfindungen überhaupt geeignet, die Teilnahme der Seele rege zu machen; kommt dann noch poetische Kraft dazu, so ist hohe, begeisterte Spannung sicher. Er läßt im Gegensatze zu Vasari nichts davon verlauten, daß Cosimos Unternehmung für keinen geeigneten Karnevalsscherz galt, gerade wie ihm, hier seinem Gewährsmann ganz gleich, das Absingen des Psalmes keinerlei Skrupel bereitete. Der superklugen Deutung einiger Zeitgenossen des Malers, die in den Toten die vertriebenen Mediceer und in den Worten ihres Gesanges Fummo già come voi siete, voi sarete come noi eine Profezeiung ihrer Rückkehr erblicken wollten, setzt schon Vasari die richtige Bemerkung entgegen, „man strebe stets frühere Werke und Handlungen auf nachfolgende Ereignisse zu beziehen", und Wackenroder widmet der ganzen Hypothese kein Sterbenswörtchen. Er gelangt nun, da Vasari in der Betrachtung von Cosimos künstlerischer Tätigkeit fortfährt, sodann erst kleine biographische Einzelheiten, wie seine Empfindlichkeit gegen Geräusche usw., die Wackenroders geschicktere Gruppierung bereits mit früheren Angaben Vasaris vereinigt hatte, beibringt, dazu, des Malers wachsende Reizbarkeit in vorgerückten Jahren anschaulich zu machen. Daß Piero di Cosimo als Greis recht mürrisch und verdrießlich wurde, die Unterstützung der Malerjungen schroff ablehnte, konnte Vasaris Berichten entnommen werden, aber Vasaris Zusatz, aller Beistand hätte dem alten Maler infolge seines brutalen Wesens schließlich gefehlt, wird von Wackenroder ignoriert. Dagegen hören wir, wieder Vasari entsprechend, daß Cosimo gichtischer Schmerzen ungeachtet, Pinsel und Malerstock in den Händen zu halten suchte und daß seine Gereiztheit schon den Anblick der Fliege an der Wand schmerzlich empfand. Liest man ferner bei Vasari, daß der Künstler trotz hohen Alters vom Tode nichts hören mochte, so finden wir dasselbe bei Wackenroder wieder, da er aber des religiösen Verhaltens bei Cosimo so wenig gedenkt als bei Lionardo da Vinci, so muß er nicht wie Vasari, der Cosimos Scheu vor Beichte nicht verschweigen kann, nachdrücklich auf seine Frömmigkeit hinweisen, die ihn trotz des „bestialischen Lebens" niemals verlassen habe. Beiden Darstellungen läßt sich ferner entnehmen, daß

Piero di Cosimo vor langer Krankheit gebangt und lebhaft gewünscht habe, mit einem Male aus der Welt zu gehen. Vasaris sehr eingehende Schilderung der verschiedenen Leiden und Belästigungen des Kranken, die Piero di Cosimo hauptsächlich scheute, ist allerdings sehr verkürzt und verallgemeinert; allzu Derbes soll auch hier keinen Platz finden. In ganz unbestimmten Worten schildert in Wackenroders Darstellung der Alte, dem nichts unerträglicher war als ein langes Siechtum, die schreckliche Entbehrung von Speise und Schlaf, und mit Schaudern durchlebt er das Gefühl des Todgeweihten, der das Klagen und Jammern der Verwandten vernimmt, die sein Lager umstehen. Nach Vasari (a. a. O. S. 87) hielt Piero di Cosimo, charakteristisch für seine Gemütsart, den Tod auf dem Hochgericht für das glücklichste Ende. Auch hier erstickte die Freude am Schrecklichen und Grauenvollen jede andere Empfindung in ihm, und er schwelgte mit Genuß in der Vorstellung, im bunten Gewühl der Menge, unter den Gebeten des Volkes und der Priester ins Himmelreich emporzusteigen. Wackenroder folgt wiederum getreulich, nur Vasaris Anspielung auf die Henkersmahlzeit konnte eine Darstellung nicht gebrauchen, die wie bei Wackenroder besonders widrige Eindrücke abzuschwächen suchte.

Den Rest des Lebens, das dieser merkwürdige Mann führte, faßt Vasari in die Worte zusammen: „So schrieb er allen Dingen die seltsamste Deutung zu, und seine wunderlichen Gedanken waren schuld, daß er ein wunderliches Leben führte“ (a. a. O. S. 87), erklärt also folgerichtig den Lebensgang aus der Charakteranlage. Wackenroders abschließende Bemerkung: „In solchen Gedanken schwärmte er unaufhörlich fort“, verrät das Vorbild dieses Satzes. Mit chronistischer Knappheit verzeichnet er hierauf Cosimos Ableben, der freilich nicht am Hochgerichte starb, dennoch aber nicht in langem Siechtum dem Tode entgegenwelkte. Man fand ihn eines Tages entseelt am Fuß der Treppe, wie Vasari berichtet. Die Angabe der Jahreszahl und des Begräbnisortes (1521, St. Piermaggiore) nahm Wackenroder nicht in seine Erzählung auf.

Wir wissen, daß Wackenroder dem Künstler Piero di Cosimo keine Charakteristik gönnt. Doch will er, da (S. 95) Vasari als Quelle genannt ist, wenigstens andeuten, welches Bild sich dieser von Cosimos künstlerischer Individualität machte.

Was er uns hier sagt, ist allerdings nicht ganz wahrheitsgemäß.

Vasari sollte von einer besonderen Vorliebe Piero di Cosimos für die Darstellung von „wilden Bacchanalen und Orgia, fürchterlichen Ungeheuern oder sonst irgend schreckhaften Vorstellungen gesprochen haben, was sich aber nirgends nachweisen läßt. Denn ist auch (III, 1 85) von den Bacchanalen die Rede, die Piero di Cosimo im Auftrage des Giovanni Vespucci malte, so ist doch an keiner Stelle behauptet, daß diese Art von Malerei etwa den Kern seiner künstlerischen Produktionen gebildet hätte. Jedem Leser von Vasaris Biographie müßte zudem eine solche Bemerkung höchst widersinnig vorkommen, liest er doch dort von soviel Gemälden ganz anderer Art, von Porträts berühmter Persönlichkeiten (so bei Vasari des Herzogs Valentinos, Sohnes Alexanders VI.) oder von Bildern, die sich ihren Stoffkreis aus dem Neuen Testament (Heimsuchung Mariä, Vasari) holen. Freilich treten die „Seltsamkeiten" des Künstlers, von Wackenroder selbst nur nach der persönlichen Seite hin beobachtet, auch in der Produktion zutage, hatte er in dem besprochenen Marienbilde fantastischen Geist bewiesen, und in charakteristischer Weise milde Schönheit und höllischen Schauder vereinigt, so widmete er später Julian von Medici das Bild eines furchtbaren Seeungeheuers, lockten ihn Stoffe, wie die Befreiung der Andromeda, und entfaltete er in dem Francesco Pugliese zugedachten Gemälden den ganzen Reichtum einer eigenartigen Einbildungskraft. Das alles aber verführte Vasari noch nicht zu einer Bemerkung, wie sie Wackenroder für ihn in Anspruch nimmt.

Dagegen spricht Vasari wiederholt von Piero di Cosimos Fleiß und Kunsteifer und machte auch, Wackenroders Angabe gemäß, die Bemerkung, daß der Kunstfleiß schwermütiger Naturen meist ernster und andauernder sei als der leichtblütiger. Das steht, wie schon Wackenroder hervorhebt, im Leben des Antonio Sogliani; nirgends aber erhebt Vasari gegen die Eignung eines Menschen wie Cosimo zur künstlerischen Tätigkeit irgendwelche Einwände. Dieser Zweifel stieg erst Wackenroder auf, wie es auch ihm erst einfiel, dem unruhigen Brausekopfe Piero di Cosimo die besonnene Klarheit eines Lionardo da Vinci entgegenzuhalten, die diesen zu seinem Nutzen stets in der Bahn des Irdischen festhielt. Nur soviel läßt sich aus Vasari, der jeden Vergleich vermeidet, für das Verhältnis dieser Meister erkennen, daß Piero di Cosimo gerade Lionardos Werke mit besonderem Eifer studiert und nachgeahmt habe, wenn sich dann auch, wie er nachdrücklich hinzusetzt, bei dem reiferen Cosimo eine eigene, von der seines großen Vorbildes gänzlich verschiedenen Art ausbildete.

Was Wackenroder mit seinem wunderbaren Gleichnis von dem klaren Flusse für die Künstlerseele forderte, besaß Piero di Cosimo nicht, Vasari aber kam dies nicht zum Bewußtsein.

IV.

Die Größe des Michelangelo Buonarotti. Wer bei diesem Kapitel angelangt, an Wackenroders Charakteristik von Lionardo da Vinci zurückdenkt, wird bei Michelangelo wirklich durchgeführt sehen, was bei seinem großen Rivalen nur geplant war: Unbekümmert um die geschichtliche Folge von Leben und Schaffen sucht Wackenroder bloß die Eigenart eines großen Meisters deutlich zu machen. Wir hörten seine Absicht, Lionardo als das Muster in einem wahrhaft gelehrten und gründlichen Studium der Kunst, und als das Bild eines unermüdlichen und dabei geistreichen Fleißes darzustellen (S. 35), sahen ihn aber gleich anfangs in den Ton des Biographen fallen, dann sich der Hauptsache erinnernd, Beispiele aus verschiedenen Lebensperioden vereinigen, um dann wieder auch ohne sehr strenge Methodik den Pfad geschichtlicher Betrachtung an der Hand seines Gewährsmannes weiterzuwandeln. Ein solcher Zwiespalt in der Anlage ist hinsichtlich Michelangelos nicht mehr zu beobachten. Nicht nur ist alles Biographische ausgeschieden und jede Chronologie hintangesetzt, auch kein einziges Werk wird irgendwie namhaft gemacht. Von allen Persönlichkeiten, mit denen sich die „Herzensergießungen“ beschäftigen, wird keiner geringerer Raum zugemessen als dem großen Buonarotti. Ohne sich ins breite Detail der Tatsachen zu verlieren, benützt Wackenroder einfach ihre Ergebnisse, um für die Größe Michelangelos den entscheidenden Punkt zu finden.

An der überreichen Fülle von Einzelheiten, deren die sehr umfangreiche Biographie Michelangelos aus Vasaris Feder gedachte, blieb Wackenroders Blick nicht haften. Aber Vasari versuchte auch, die Bedeutung Michelangelos in seiner Weise zusammenfassend zu würdigen, und dieser durchaus nicht in allen Punkten glücklichen Charakteristik stellte Wackenroder die seine gegenüber. Aus Vasaris Einleitung, die Wackenroder seiner Darstellung voranschickt und zwei anderen Stellen der Biographie (a. a. O. S. 346 und 417) läßt sich das Gesamturteil unseres Chronisten über seinen Gönner und Freund Michelangelo ableiten. Es lautet so entusiastisch als möglich. Nach den begeisterten Worten der Vasarischen Einleitung war Michelangelo ein Gottgesandter, seine Bestimmung, der stets irrenden, vergeblich strebenden Menschheit ein Lehrmeister der echten und wahren Kunst in allen ihren Teilen zu werden.

Niemand erhob sich höher als Zeichner (nach S. 347 ging ihm Zeichnung über koloristische Behandlung), niemand bewies größeres Geschick als Bildhauer, niemandem glückte als Baumeister ein idealerer Typus des Wohnhauses. Aber kühn vorwärtsstrebend durchstreifte dieser gewaltige Geist andere Gebiete mit demselben rastlosen Eifer; auch ihm schenkte zudem Apollo des Gesanges Gabe, und vollends machte ihn die Lauterkeit des Charakters zum leuchtenden Beispiele für die Zeitgenossen. Hört man eine solche Lobpreisung, so wird man sicherlich wissen, daß man eine bedeutende und vielseitige Persönlichkeit vor sich hat; wie aber diese Persönlichkeit ihrer ganz besonderen Eigenart nach war, kann niemand daraus lernen. Und auch später, wo eigentliche Kunstprobleme mehr in den Vordergrund treten, konnte Vasari der Aufgabe, spezifisch Michelangeloschen Geist aus den Werken zu verkünden, keineswegs gerecht werden. Bei Besprechung der Deckengemälde in der Sixtinischen Kapelle versucht Vasari, Michelangelos Superiorität über andere Meister zu erweisen, beobachtet aber nichts als eine „neue große Manier des Nackten" und die größten Schwierigkeiten der Zeichnung. Noch allgemeiner und unbestimmter kontrastiert er dann in der recht dürftigen Gesamtübersicht von Michelangelos Kunst nach dessen Ableben an den Werken „Kunst, Anmut und Lebendigkeit", die ihn für das entzückte Auge des Entusiasten über die Alten erhob; er rühmt die ungezwungene, spielende Überwindung der Schwierigkeit, die erst dem kopierenden Kunstbeflissenen deutlich werde, aber alles das müßte nicht gerade von Michelangelo gesagt werden. Diese Unfähigkeit, die individuelle Beschaffenheit klar zu schildern, merkte Wackenroder wohl an Vasari, und überdies erregte die blinde Vergötterung, die „sich mit dem bloßen Anstaunen begnüge", selbst in seiner schwärmerisch gestimmten Seele kein unbedingtes Wohlgefallen. Farblos und ungenügend erschien ihm eine Darstellung, die dem Kunstwerke kaum mehr als ein allgemeines Lob, wie „schön und vortrefflich", zu spenden vermochte; er fühlte den Trieb nach größerer Vertiefung und bezeichnet es selbst als seinen Plan, in den innern Geist seines Mannes einzudringen, die ihm allein zukommenden Eigenschaften zu entwickeln.

Gleich am Anfang schlägt Wackenroder einen Weg der Charakteristik ein, den Vasari zu seinem Schaden nicht gegangen ist. Er sucht durch Kontrastierung mit anderen Künstlern das Bild seines Meisters in ein schärferes Licht zu rücken. Er beobachtet mit Glück, daß sich Dichtkunst und Malerei im Gebiet des seelischen Ausdruckes begegnen und in beiden Künsten stets der Gegensatz von feurig überschäumender Kraft und stiller Beschaulichkeit zutage trete. Schon Lionardo wurde andeutungsweise mit Raffael verglichen und mit unnachahmlicher Anschaulichkeit beider Kunstarten gesondert, hier soll die ehrfurchtgebietende Individualität Michelangelos durch vergleichenden Ausblick auf die stille Klarheit des „göttlichen Raffael" gekennzeichnet werden. Hier, wie immer bei Wackenroder,

wird selbstredend keine Auffassungsweise perhorresziert, jeder wird in seiner Art dankbar gewürdigt. Und hatte er früher, Lionardosche und Raffaelsche Kunst wechselseitig abwägend, den Gegensatz des Starken und Zarten, des Männlichen und Weiblichen nicht besser als durch die Züge des Greises einer-, der Jungfrau andererseits aufzeigen können, so sind ihm Michelangelo und Raffael die künstlerischen Vertreter zweier verschiedenen Bekenntnisse. Die Weisheit mosaischer Profeten und die Gefühlsweise morgenländischer Dichter spricht aus Michelangelo, die sanfte Stille des christlichen Gemütes aus Raffael. Wie in dem Blumengarten der orientalischen Poesie die absonderlichsten Gewächse keimen, so entspringt dem Riesengeiste Buonarottis das Außerordentliche und Übermächtige. Wie seine Gestalten eine titanische Kraft durchdringt, seine Wahl so gerne auf „erhabene und furchtbare Gegenstände“ fällt, und seine Stellungen oft die fantastischste Verzerrung aufweisen, so treibt auch in jener Literatur eine übergewaltige Fantasie einen unerschöpflichen Reichtum feuriger Bilder und Gleichnisse hervor. Freilich mußte er, um solches auszusprechen, selbst wachsamen Auges die verborgenen Tiefen einer Künstlerindividualität durchspüren, denn durchaus nicht in allen Punkten ging ihm hier Vasari an die Hand! Zunächst konnte er freilich für das von Wackenroder flüchtig berührte persönliche Verhältnis, das ihn mit Michelangelo verband, nicht geringes Material liefern.

Er rühmt tatsächlich mit herzlichem patriotischen Gefühl Florenz als vornehmste Beschützerin der Künste, er jubelt, sich einen Zeitgenossen Michelangelos nennen zu dürfen (bei Wackenroder bezieht sich das auf den Ort). Den jungen Kunstschüler empfiehlt Michelangelo an Andrea del Sarto und bemüht sich in eigener Person in die Werkstatt (S. 321), wiederholt (S. 390, 437) wird der Verkehr freundschaftlich und vertraut genannt, oft (S. 388, 390, 372, 380, 382 u. a.) werden Briefe zitiert; auch die angenehme Pflicht der Gastfreundschaft durfte Vasari einmal in Rom gegen den verehrten Meister erfüllen, einmal sogar in häuslichen Angelegenheiten (S. 416) ein Votum abgeben, und manches Kunstproblem in behaglicher Diskussion miterörtern.

Aber gerade den Mittelpunkt von Michelangelos Eigenart vermochte Vasari nicht zu treffen, trotz seiner fortdauernden liebevollen Beschäftigung mit seinem großen Vorbilde. Wackenroder betonte in erster Linie die Kraft, die Michelangelo in seine Personen zu legen wußte; was findet man aber bei Vasari darüber?

Die „große Manier in der Behandlung des Nackten“ (S. 418), die nach Vasaris Wertung Michelangelo über seine Gefährten stellt, läßt den

Gedanken Wackenroders nur ahnen, und wenn Michelangelo Gestalten von zehn bis zwölf Kopflängen macht (S. 419), so ist der Grund „eine gewisse übereinstimmende Anmut“, ebenso weist die hochberühmte Statue des David (S. 314) nur „unvergleichliche Anmut“ auf, die dem Beschauer die „schönen Umrisse der Beine“, die „Verbindung der Glieder“, die „göttliche Schlankheit der Seiten“ verraten. Selbst der „Moses“ (S. 292) bot Vasari keine Gelegenheit, auf die staunenswerte Herausbildung der fast übermenschlichen Kraft aufmerksam zu machen, so gut gerade die Charakteristik dieser Statue ist; die wunderbare Weichheit der Barthaare, die Michelangelo hier wie sonst nur dem Maler gelang, gibt zu der hübschen Bemerkung Anlaß, hier sei der Meißel zum Pinsel geworden; die strahlende Herrlichkeit des Angesichtes wird in der Treue ihrer Wiedergabe hochgerühmt und hinzugesetzt: „Betrachtet man ihn, so glaubt man, er werde den Schleier fordern, der sein Angesicht verhülle.“ Erhabene und furchtbare Gegenstände, die ihm Wackenroder zuschreibt, wählte Michelangelo tatsächlich sehr häufig, dafür zeugt manches Beispiel Vasaris, obwohl er selbst nie unmittelbar darauf aufmerksam macht. Aber dafür hört man (S. 380 ff.) von den Deckengemälden der Sixtina, die das Kindheitsalter des Menschen in Freud und Leid zur Darstellung bringen; auf den Eckbildern der Tragbalken ist zudem mit recht grausigen Situationen, wie der Ermordung des Holofernes, oder jener furchtbaren Schlangenheimsuchung in Moses' Lager, der die Schlange des Heiles später ein Ziel setzt, nicht gekargt. Sanftere Empfindungen wecken dann Bilder wie Christus am Kreuz (S. 324) oder die wunderbare Personifikation von Tag und Nacht, Morgen und Abend, Dämmerung auf den Grabdenkmälern der Herzöge von Medici (S. 324). Um endlich die kühnen und wilden Stellungen einer großen Anzahl Michelangeloscher Figuren hervorzuheben, bedurfte es keines Anschlusses an Vasari; die eigentümliche Verzerrung der Gebärden in der Madonna des Angelo Doni oder den „Sibyllen und Sklaven“ ist allgemein bekannt. An den seltsamen verschiedenen Bewegungen mancher Figuren des „jüngsten Gerichts“ wollte Vasari die Mannigfaltigkeit der Stellungen studieren lassen; besondere Kühnheit oder Wildheit als speziellere Charakteristik wird allerdings nicht hervorgehoben.

Hatte so Vasari für den Fundamentalzug im Wesen Michelangelos nach Wackenroderscher Auffassung keinen Anstoß zur Erkenntnis gegeben, so erregte die souveräne Beherrschung der Muskulatur, die Michelangelo in seinen Werken bewies, immerhin sein Interesse. Es werden hier jene Beobachtungen neuerdings angestellt, die schon bei anderen Malern, z. B. Lionardo, gemacht werden konnten. Wie sonst bei Vasari spielt auch hier das Technische eine namhafte Rolle.

Beim Leichnam Christi (S. 274) wird nachdrücklich hervorgehoben, mit welcher Kunst „Muskeln, Adern und Nerven über die Knochen gelegt seien“. Ebenso bewundert Vasari an dem Schöpfer der Medicigräber (S. 326 ff.) auch den gewiegten Kenner der Muskulatur, und auch beim Moses wird der Technik keineswegs vergessen und die Behandlung von Gliedmaßen, Adern, Nerven gewissenhaft mit einbezogen.

Bei diesem von Wackenroder und Vasari gemeinsam berührten Punkte wird uns nun der Hauptunterschied ihrer beiden Auffassungsweisen klar. Während Vasari nicht nach Gründen forschte, auch nirgends einen besonderen Charakter feststellte, sondern sich mit Hervorhebung dieser Einzelheiten, wie sie sich ihm aufdrängten, begnügte, vermochte Wackenroders Anlage und Neigung, den Absichten des Künstlers liebevoll nachzuspüren, zwischen der Eigenart Michelangelos und diesen scheinbaren Äußerlichkeiten das geistige Band wahrzunehmen. Nicht nur Antlitz und Gebärde sollten die hohe Kraft oder trotzige Wildheit atmen, auch jeder noch so kleine Bestandteil der „Menschenmaschine", sei es Muskel, Ader, Nerv, mußten sprechende Zungen dafür sein. Dadurch werden wir freilich auch viel eher den Eifer verstehen, mit dem Michelangelo auch vom theoretischen Standpunkte in seine Kunst einzudringen pflegte, und Lionardo vergleichbar, allen Schwierigkeiten in der Nachahmung des menschlichen Organismus nicht nur kühn die Stirne bot, sondern sie sogar absichtlich aufsuchte. Auch hier folgt wieder ein treffender Ausblick auf die Dichtkunst; Wort und Ausdruck werden ihrer Stellung zum Geist der Dichtung nach betrachtet, und die Wirksamkeit eines bedeutenden Genius bis in diese „sichtbaren, sinnlichen Werkzeuge der Kunst" verfolgt. Die Kenntnis der ausgebreiteten anatomischen Studien Michelangelos durfte auch einer unmittelbaren Mitteilung Vasaris entnommen werden (a. a. O. S. 417), um „seine Zeichenkunst zu fördern" und allen menschlichen Stellungen gerecht zu werden; ja sein ergebener Biograph stellt ihn sogar mit Berufsanatomen auf eine Stufe. Dasselbe tut auch Condivi in seiner Lebensbeschreibung Michelangelos (§ 56) und berichtet später (§ 60) von seinem Plane, in einer neuen Osteologie Albrecht Dürers Theorien von den Varietäten und Maßen des Menschenkörpers zu bekämpfen. Die Schattenseite von Michelangelos Natur, seine überstarke Einbildungskraft, die ihn, wie Vasari (S. 419) dartut, wie Lionardo bisweilen unlösbaren Problemen zuführte, berücksichtigt Wackenroder auch hier nicht, was freilich bei der Knappheit dieses Kapitels im Gegensatze zu der Breite, zu der sich Wackenroder bei Lionardo genötigt sah, weniger auffällt. Von durchgreifender Verschiedenheit sind die Folgerungen, die Vasari und Wackenroder jeder in seiner Weise aus der Erscheinung Michelangelos ableiten.

Vasari, in seinen Lobsprüchen stets zur Übertreibung geneigt, gibt (S. 308) eine für junge Künstler recht bedenkliche Mahnung. Eine Weiterführung der Kunst über das von Michelangelo erreichte Ziel sei unmöglich, alles nur Denkbare habe er geleistet, und es sei darum unnütz, nach weiteren Ausgestaltungen der Kunstmittel zu trachten. Ebenso hat Michelangelo den Künstlern seiner Zeit alle Hindernisse aus dem Wege geräumt (!), Michelangelo sie gelehrt, das Wahre vom Falschen zu unterscheiden, und sie sollen nun, dem Himmel für ein so köstliches Geschenk dankbar, versuchen, diesen einzigen Meister in allen Stücken nachzuahmen. Mit einer ganz ungerechtfertigten Verachtung früherer Leistungen wird hier also ein höchst gefährlicher Eklektizismus gepredigt; dies führt geradeswegs dazu, mit Unterdrückung persönlicher Eigenart befahrene Bahnen immer wieder zu durchkreisen.

Wie sehr wird aber eine solche Auffassung von den Schlußworten Wackenroders beschämt, so wenig man damit einverstanden sein kann, daß sich die Natur in dieser Zeit an Kunstgenie arm geschenkt habe! Aber auch diese Äußerung verrät größere Liberalität als bei Vasari zu finden war, da ja hier nicht ein einzelner Mann, sondern eine ganze Epoche als richtunggebend angesehen wird, und Namen wie Correggio oder Raffael an dieser Stelle keineswegs fehlen. Vor allen anderen aber verbindet sich in Wackenroders Gemüt hohe Ehrfurcht vor dem Genius mit entschiedener Mißachtung seiner Nachahmer, deren Methode Vasari offenbar gerechtfertigt fand, wollte er nicht jede weitere Ausübung der Malerei untersagen. Wackenroder spricht deutlich aus, daß er nur ein Original für groß in der Kunst halte, „jämmerlich“ werden die Nachbeter genannt, die sich stets zwischen den Extremen hin- und herbewegen, verblaßte Abbilder oder arge Übertreibungen liefern. So schränkt er auch das Lob der reformatorischen Tätigkeit Caraccis in gebührender Weise ein; sie ist ihm bloß Anleitung, die in Verfall geratene Beschäftigung mit der hohen Kunst jener Tage wieder in Fluß zu bringen. So erkannte ja auch Friedrich Schlegels kunstgeübter Blick die mangelnde Originalität dieser Schule (Werke VI, 13): „In der Schule Caraccis finde ich selten ein Gemälde, das mir eine wahre Kunstanschauung und Erweiterung meiner künstlerischen Ideen gewährte,“ und Wilhelm (Athenäumsfragmente Nr. 178), der die deutsche Malerei der Vergangenheit nur bedingungsweise Raffaels Meisterschaft vergleicht, stehen Dürer und Holbein bereits mit weit größerem Rechte im Vorhofe zum Tempel des Urbiners als der Vertreter deutschen Eklektizismus, der „gelehrte“ Mengs.

V.

Die Mahlerchronik. „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ nannte Wackenroder sein Werk und machte uns mit der Person des vorgeschützten Verfassers und seinem Verhältnis zur Kunst bekannt. Gleichwohl werden wir in der Reihe unserer Skizzen, die teils Künstlerporträts entwerfen oder wunderbare Anekdoten vorführen, teils in freier Form einer übermächtigen Begeisterung für die Kunst Ausdruck geben, kaum mehr daran erinnert, daß wir es hier überhaupt mit Aufzeichnungen einer fingierten Person oder gerade eines Klosterbruders zu tun haben. Der Erzähler hat freilich die Novelle, die dem ersten Kapitel Stoff lieferte und so treffend seine Anschauungen von Inspiration bestätigte, aus den verstaubten Schätzen eines Klosterarchivs hervorgezogen, sonst aber, im weiteren Verlaufe der „Herzensergießungen“ fehlt jede Bezugnahme auf den Titel, und nur der herzliche, warme Ton, der durch diese Bekenntnisse geht, läßt den Titel nicht in Vergessenheit geraten. Erst im zwölften Kapitel, das eigentlich in den Anfang gehört hätte, erfahren wir, welche inneren Erlebnisse den Mann, der zu uns spricht, zu seinen Aufzeichnungen führten.

Ein Aufenthalt auf einem gräflichen Schlosse war für das Verhältnis des Neulings zur Kunst und ihrer Geschichte entscheidend geworden. In echt romantischer Weise schwebt über diesem Orte ein geheimnisvolles Dunkel. Wir erfahren nicht, wo das Schloß lag, wer seine Besitzer waren oder was den jungen Mann dorthin geführt hatte; nur soviel erfahren wir, daß dort eine ungeheuere Menge der erlesensten Kunstwerke der Malerei zu finden war.

In kurzen drei Tagen hatte der Jüngling, von dem glühendsten Eifer beseelt, eine solche Fülle von Schönheit auf sich wirken lassen, daß ihn der übergroße Reichtum an Eindrücken fast seiner Vernunft beraubt hatte. Ohne Führung und Rat wäre er nicht unterrichteter in Kunstdingen als früher aus jenen Räumen geschieden, als er plötzlich Gelegenheit finden sollte, an der Seite eines Kundigen mit mehr Nachdruck, aber auch mehr Maß als früher sich neuerdings in die großen Meisterwerke des Hauses zu vertiefen. Und nun wird uns dieser Lehrmeister in derselben geheimnisvollen Art charakterisiert, wie früher die Örtlichkeit. Es ist ein reisender Pater, der nur begrenzte Zeit auf dem Schlosse weilt; wir wissen nicht, woher er gekommen ist, noch wohin er sich später wenden wird. Er erscheint, stiftet Wohltätiges und verschwindet, ganz wie ein guter Geist im Märchen.

Sein dankbarer Schüler hört nie wieder etwas von ihm, sein Schicksal bleibt ihm stets so verborgen wie sein Name. Durch den Einfluß dieses Mannes eröffnet sich dem jungen Reisenden bald ein neues Interessengebiet. Jetzt erst kommt es ihm so recht zum Bewußtsein, daß hier keine Werke

des Himmels, sondern Erzeugnisse aus Menschenhänden auf den Betrachter niederblicken. Solange die Schöpfer dieser Gemälde lebten, war aber in ihnen der hohe Geist lebendig, den, wie der Pater mit echt Wackenroderscher Frömmigkeit lehrt, der himmlische Funke in ihnen entzündet hatte. Sie selbst sind nun lange dahin, uns aber umfängt in ewiger Jugend die Herrlichkeit, die ihre schwachen Menschenhände durch göttlichen Beistand hervorzuzaubern vermochte. Wer aber das erwägt, gerät in eine aus Wehmut und süßer Träumerei gemischte Stimmung, die am besten dazu geeignet ist, im Menschen die Anregung zu „allerhand guten Ideen zu bieten". Damit verbindet sich aber auch das Bedürfnis, Leben und Charakter der Personen näher zu erforschen, denen die Allmacht diese ausgezeichneten Gaben verliehen hat. Und so gelangen wir zum Studium der Künstlergeschichte, aus der von dem klugen Lehrer zunächst die Lebensläufe jener Künstler ausgewählt werden, deren Gemälde sein Zuhörer in den Sälen des Schlosses bewundern durfte.

Wir werden an Wackenroder selbst erinnert, wenn der Pater bei dem Jüngling besondere Vorliebe für den göttlichen Raffael entdeckt haben will. Darum weiß er mit keinem besseren den Anfang zu machen. Die Quelle seiner Erzählungen haben wir wieder bei Vasari zu suchen. Der Chronist versorgt diesmal reichlicher mit biographischem Material, als da uns Raffaels Erscheinung geschildert wurde. Aber aus der Biographie finden bei Wackenroder nur jene Momente Eingang, die den tragischen Gegensatz von Zeitlichkeit des Künstlerlebens und der Ewigkeit der Schöpfungen ins rechte Licht setzen. So weiß der Pater beweglich das Werden und Wachsen des allzufrüh Dahingeschiedenen zu skizzieren und unsere Teilnahme für manchen rührenden Zug im besonderen zu wecken Mit Benutzung von Vasaris Angaben wird uns die erste Jugend des Künstlers angedeutet. Es wird der zarten Fürsorge gedacht, die dem kleinen Liebling im reichsten Maße von den Eltern zuteil wurde. Nach dem ausdrücklichen Wunsche des Vaters wurde Raffael von der Mutter selbst gesäugt; der zarte, doch geistig hochentwickelte Knabe wurde schon in jugendlichen Jahren ein wertvoller Mitarbeiter für den Vater, der sich, was Wackenroder zu erwähnen vergaß, selbst der Malerei gewidmet hatte. Über die späteren Schicksale Raffaels, die Vasari berichtet, geht Wackenroders Erzählung hinweg.

Was die Jugend und Studienzeit betrifft, so sehen wir nur noch den jungen Raffael zu den Füßen des Pietro Perugino sitzen, dem ihn der eifrig für die Ausbildung des Sohnes tätige Vater als Schüler zuführte, und wie bei Vasari wird das Trennungsweh der Mutter beweglich geschildert. Die Geschichte bestätigt von diesen Erzählungen nur recht wenig. Passavant (Rafael et son père Giovanni Santi I, 27) nahm die Angabe, Raffael sei von

der eigenen Mutter gesäugt worden, unmittelbar aus Vasari mit Hinweis auf seine Quelle, ohne genaueres darüber zu sagen. Daß die Mutter ihren Sohn mit Tränen von sich lassen mußte, ist ebenso unwahr als die Mitteilung, Raffaels Vater habe den Knaben noch selbst zu Pietro Perugino gebracht; denn die Mutter starb bereits 1491, der Vater, der sich 1492 zum zweitenmal vermählt hatte, bereits 1494, konnte also, da Raffael bei seinem Tode erst elf Jahre zählte, nur in den Grundlagen der Kunst sein Berater gewesen sein; ein Aufenthalt Raffaels bei Perugino kann aber (Knackfuß, Raffael, S. 2) vor 1500 nicht begonnen haben, da der angesehene Meister vor diesem Zeitpunkte fast ständig außerhalb Perugias beschäftigt war.

Bei Wackenroder wird nun dem Jüngling, der das erste Aufkeimen jener wunderbaren Blüte beobachten durfte, gleich der Tag gezeigt, an dem sie verwelkte; er durfte sich nicht ihres allmählichen Wachstumes freuen, an der Hand eines methodischen Biographen folgerecht fortschreiten. Der Pater fragt den aufmerksamen Zuhörer: „Sage mir, wie wird dir zumute, wenn du das anhörst? Ist dir nicht lieblich und wohl dabei, diese Dinge zu vernehmen?“ Aber wie ihm der Reiz, einen großen Mann gleichsam in der Kinderstube zu belauschen, durch diese Frage noch eindringlicher gemacht ist, wird ihm mit fast grausamer Schnelligkeit der Tod des verehrten Meisters mitgeteilt. Er muß es erfahren, daß der Künstler, dem sein junges Herz vor allen anderen entgegenflog, den geernteten Ruhm nur kurz genießen konnte, in bester Manneskraft der Erde entrissen wurde.

Doch ist eine genauere Beschreibung von Raffaels Tod vermieden, ebensowenig einer Krankheitsursache gedacht, die schon früh unter den Chronisten einen Zankapfel gebildet hatte. Vasari und Fornari verzeichneten Raffaels Ausschweifungen als Ursache, Pungilooni, Longhena, endlich im neunzehnten Jahrhundert Passavant ließen Raffael an Malaria zugrunde gehen. Eine solche heikle Frage würde, hätte Wackenroder sie aufgeworfen, nur die hellen Farben des von ihm entworfenen Charakterbildes verdunkelt haben. Der rührend-schöne Anblick des toten Meisters, der da im Sarge schlummert, während sich daneben die Staffelei mit dem jüngst vollendeten Gemälde von der „Transfiguration“ erhebt, reizte den Pater zum stimmungsvollen Verweilen in dieser Situation, die man Vasari einfach entnehmen konnte. Auf den Gegensatz von Vergänglichkeit und Ewigkeit, der sich hier offenbart, wird außer der reinen Mitteilung noch nachdrücklich verwiesen. Eine eingehende Beschreibung des Gemäldes, wie sie Vasari (a. a. O. S. 273 ff.) geliefert hat,

konnte Wackenroder entbehren, aber trotzdem prägte er für die Hauptgruppen der Figuren knappe, treffende Bezeichnungen.

Dem Elend der Erde (im Gemälde durch die Figur des Besessenen repräsentiert), stellt er den Trost edler Männer (die Apostel) und die Glorie des Himmelslichtes (Christus in hellem Glanz zwischen Moses und Elias über den in künstliches Helldunkel getauchten Gestalten schwebend). Sodann geht der Pater gleich zu Raffaels Charakter über. Der Jüngling, der voll Spannung nach weiteren Nachrichten über Raffael forscht, soll nun das Schönste erfahren, das ihm sein Mentor von dem Künstler zu sagen weiß. Da hebt er denn vor alledem die rührende Bescheidenheit des großen Meisters hervor, die so sehr mit der Anmaßung und Originalitätssucht der Zeitgenossen im Widerspruch gestanden sei; er vergleicht, wieder zum Bilde greifend, Raffaels Erdentage mit einem sanft und heiter dahinfließenden Bache. Vasari hat merkwürdigerweise die Bescheidenheit des Meisters nie so recht betont, so genau auch Wackenroders Charakteristik sonst seinen Angaben folgt. Aber der ganz einzigen Gefälligkeit und Dienstbereitschaft, die Raffael anderen gegenüber stets an den Tag legte, vergaß Vasari keineswegs. Ja, er nahm nach Vasaris Bericht, den Wackenroder verwertete, keinen Anstoß, eigene Arbeiten um Fremder willen im Stiche zu lassen. Bei Vasari merkt man freilich ein wenig Bedenklichkeit gegen diese Angaben; er fügt ein einschränkendes „man sagt“ hinzu, wo Wackenroder frei und sicher wie von ganz authentisch bezeugten Tatsachen redet.

Wichtig ist für uns, daß Wackenroder von Raffaels väterlicher Freundlichkeit seinen Schülern gegenüber ebenfalls bei Vasari lesen konnte. Denn nicht nur an dieser Stelle scheint er daran angeknüpft zu haben. Die Erzählung „der Schüler und Raffael“, für die sich eine Quelle aus Vasaris Biographien der Zeitgenossen des großen Urbiners nirgends nachweisen läßt, hat vielleicht von diesen allgemeinen Bemerkungen Anregung erhalten.

Dort sehen wir einen jungen Malschüler, der mit Eifer und Fleiß die Kunst studiert, viele berühmte Meister bereits zu kopieren versucht hat, bei keinem aber auf größere Schwierigkeiten gestoßen ist, als bei Raffael. Er fühlt dunkel einen geheimnisvollen Grund dieser Schwierigkeiten und kann mit sich doch nie darüber ins Reine kommen, worin der ungeheuere Abstand seiner Nachahmungen von Raffaels Gemälden seine Erklärung finde. So faßt er denn endlich Mut, Raffael in einem Briefe um Anleitung zu bitten, wie er ihm ähnlich werden könne. Diese Anfrage tut der Schüler, wie er ausdrücklich hervorhebt, im festen Vertrauen auf Raffaels oft bewiesene Liebenswürdigkeit und Güte, und Raffaels Antwort fällt auch ganz so aus, wie man es von ihm nach den Schilderungen Vasaris und Wackenroders in der „Mahlerchronik“ erwarten mußte. Weit entfernt davon, die naive Erkundigung des jungen Menschen lachend oder ärgerlich beiseite zu schieben, würdigt ihn Raffael eines wohlmeinenden Briefes von seiner Hand. Mit der ganzen wunderbaren Unwissenheit manches Genies über die spezifische

Beschaffenheit seiner eigenen Größe kann er ihm freilich in der Hauptsache keinen Bescheid geben; er hat stets wie im Traum geschaffen, Ziele und Mittel wurden niemals erwogen. Aber trotzdem will Raffael den wacker Strebenden nicht ohne Trost lassen, und vergißt darum nicht, seinen Fleiß und Kunsteifer zu loben und ihn zu weiterem Studium anzuspornen; dabei zeigt sich wieder die Bescheidenheit Raffaels, die in der „Mahlerchronik“ gerühmt wurde. Denn wenn auch dem Schüler der Glaube genommen werden soll, als ließe sich tief aus natürlichen Anlagen hervorgegangene Kunst durch sauren Schweiß erzwingen, so verbirgt doch Raffael gar nicht, selbst durch Nachahmung anderer Meister viel gelernt zu haben, und macht mit Nachdruck auf den hohen Bildungswert solcher Beschäftigung aufmerksam. So hat schon diesem Kapitel der „Herzensergießungen“ Vasari vorgearbeitet, und was die „Mahlerchronik“ nur in großen Zügen darzustellen unternahm, ist hier mit greifbarer Deutlichkeit in Form eines Beispieles vorgeführt worden. Auch darum ist die kleine Anekdote von Interesse, weil sie sehr hübsche Berührungspunkte mit Goethes „Künstlers Apotheose“ aufweist. Vgl. Minors ausgezeichnete Darlegung (Goethe-Jahrbuch X, 226).

Wie ein Triumphator, berichtet Vasari, schritt Raffael inmitten seiner Schüler zu Hofe. Schon früher (a. a. O. S. 250) war bemerkt worden, daß sein imponierendes Wesen keinerlei Zank und Hader unter der Jugend habe aufkommen lassen. Von einem sehr richtigen Gefühl geleitet stellt Wackenroder die Bemerkung dorthin, wo er den Meister unter der großen Schülerzahl zeigt. Bei der bedeutenden Menge der Jünger wird ihre stete Eintracht besonders auffällig. Zudem ist wieder Vasaris bloß chronistischer Bericht in eine anmutige poetische Form gegossen. Denn wenn Wackenroder (a. a. O.) las, daß die Erscheinung Raffaels unter der Schülerschaft „jede üble Laune schwinden machte“ und niedrige Gedanken aus der Seele „verscheuchte“, erscheint vor seiner nimmermüden Fantasie sofort ein bezeichnendes Bild: der Geist des großen Mannes schwebt wie eine Sonne des Friedens über den Schülern, und alle Flecken der Seele werden durch ihren Einfluß getilgt. Hohes Können und lautere Tugend verband sich hier zu einer wunderbaren Mischung. Und hatte Vasari die Künstler ermahnt, an diesem Vorbilde zu lernen, was es hieße, Kunst und Sitte zu vereinen, so faßt Wackenroder, die Mahnung verschmähend, seine Mitteilungen mit scharfer Prägnanz in die Worte zusammen: „So wurden sie von seinem Geiste wie von seinem Pinsel besiegt.“

Es ist begreiflich, daß Wackenroder nicht darauf verzichtete, eine seltsame Anekdote nachzuerzählen, die deutlich das Walten der Vorsehung über den Werken des Genies dartut. Die Erzählung wurde von ihm selbst als Wundergeschichte bezeichnet, doch versuchte er keineswegs durch vorsichtige Zusätze wie Vasaris bei solchen Gelegenheiten stets gebrauchtes „man sagt“ oder „man erzählt sich“ die Glaubwürdigkeit des Berichteten in Frage zu stellen. Das Ereignis, um das es sich hier handelt, kann sich mit allen den Selt-

samkeiten, die wir in den „Herzensergießungen“ kennen lernen, an Abenteuerlichkeit messen.

Raffaels „Kreuztragung Christi“ sollte nach Palermo gebracht werden; aber während der Überfahrt wurde das Schiff mit seinem gesamten Inhalte an Menschen und Waren durch einen heftigen Sturm in den Fluten begraben, nur das Gemälde Raffaels gelangte schwimmend bis nach Genua, wo es ans Land gezogen und später an seinen Bestimmungsort gebracht wurde. Dort soll es, wie Vasari sagt, höheren Ruhm genossen haben als der feuerspeiende Berg. Eine genauere Beschreibung des Gemäldes fehlt auch hier; die Vasaris ist, wie uns der Übersetzer dartut, keineswegs einwandfrei. Wir vernehmen überdies, daß Vasari fast alle seine Bilder aus dem Gedächtnisse beschrieb. Wackenroder beschränkt sich darauf, ganz allgemein von einem „kreuztragenden Christus mit vielen Figuren“ zu sprechen.

Bei keinem Künstlercharakter, den der geheimnisvolle Mann seinem Begleiter vorstellte, verweilte er mit so viel Liebe als bei dem Raffaels. Hier ließ uns Wackenroder den ganzen Schatz von schwärmerischer Verehrung ahnen, in der sein Herz für den „Göttlichen“ schlug. Dagegen nimmt sich nur klein aus, was noch zum Lobe anderer Künstler gesagt wird. Meist wird uns nur eine Seite ihres Wesens enthüllt, meist in Form einer charakteristischen Anekdote, während wir von Raffaels Gemütsart die wesentlichen Hauptzüge freilich ohne Entstellung durch die schlechten Eigenschaften, kennen lernen durften. Im folgenden gewahren wir aber an Wackenroder eine Vielseitigkeit, die ihn auch zu methodischem Studium der Kunstgeschichte hätte befähigen können. Denn von denen, die wir später kennen lernen, ist gar mancher himmelweit von Raffael verschieden; vielen ist der Urbiner der gerade Widerpart. Aber Wackenroder spürte trotzdem unermüdlich nach der „wundervollen Erscheinung“, dem Künstlercharakter, und suchte sich bei Vasari, den der Pater als den ältesten und vornehmsten Kunstchroniker hinstellt, stets neue Stoffe.

Unmittelbar auf Raffael läßt Wackenroder allerdings zwei Maler folgen, deren Lebensbeschreibung Vasari nicht geliefert hatte. Domenichino, nicht nur ein glänzendes Beispiel für eisernen Fleiß, der ihn gar oft von früh bis abends an der Staffelei festhielt, auch für bewunderungswürdige Einfühlung in die Gegenstände der Kunst, mußte er aus einer anderen Chronik kennen gelernt haben, und auch des älteren Caracci Meisterschaft, der statt in des Bruders breite Redseligkeit über die Laokoongruppe einzustimmen, mit ein paar Strichen eine erstaunliche Nachzeichnung des Werkes auf die Leinwand

bannte, hat Vasari noch nicht verkündet. Dieser Künstler bildet nun den Übergang zu der Reihe derer, die als Beispiele für unstillbare, seit früher Jugend stets rege Liebe zur Kunst aufgeführt werden sollen. Mit einer einzigen Ausnahme ist hier durchaus Vasari Gewährsmann. An der Spitze der Meister, die wir nun kennen lernen sollen, steht der große Giotto di Bondone, der es vom Hirtenknaben bis zum Begründer einer gewaltigen, durch ein Säkulum mächtig wirksamen Schule brachte, nachdem einmal Cimabue an Figuren, die des Knaben spielende Hand in den Sand zeichnete, die große Begabung erkannt und den jungen Burschen zum Schüler begehrt hatte. Von Vasaris Bericht (I, 133 ff.) verschwieg Wackenroder hier nur, daß Giotto die Schafe des eigenen Vaters hütete, also nicht gezwungen war, sich um fremden Lohn abzumühen. Auch andere Berichte ganz ähnlichen Inhalts über Domenico Beccafumi, den Lorenzo mit sich nach Siena nahm, oder Contucci (Andrea dal Monte Sansonino), der an dem reichen Florentiner Simone Vespucci einen Gönner fand und dem Antonio Pollajulo in die Lehre gegeben wurde, stimmen ganz mit den entsprechenden Stellen bei Vasari (IV, 1, III, 312, III, 2 69), nur fehlen bei Wackenroder die Namen der Protektoren. Nur andeutungsweise wird uns ferner von Polidoro da Caravaggios merkwürdigem Lebensgang erzählt. Mit Maurerarbeit am Vatikangebäude beschäftigt, war es ihm vergönnt, die Schüler Raffaels bei der Arbeit zu belauschen; ihr Feuereifer verpflanzte sich auch in seine Seele, und bald entschloß er sich, die Künstlerlaufbahn einzuschlagen. Vasaris längere biographische Arbeit über diesen Meister gedenkt dieser hochinteressanten inneren Wandlung (III, 2 69).

In keinem Maler von allen, deren hier gedacht wurde, sprach sich freilich der heiße Drang zum Künstlerberuf stärker und unwiderstehlicher aus als in Jakob Callot. Leider ist uns nicht Gelegenheit geboten, Wackenroders höchst anziehende Schilderung seines Wesens an einem vielleicht recht dürftigen und farblosen Quellenbericht zu messen. Das plötzliche Auftauchen des Niederländers unter der Künstlerschaft Italiens mag vielleicht etwas befremden, aber nebst dem abenteuerlichen Schicksal, das zu einer Erzählung gerade in diesem Kapitel aufzufordern scheint, dürfte wohl auch der mystische Zug in diesem Leben (Callot starb, wie er es sich gewünscht hatte, gerade mit dreiundvierzig Jahren) besonders stark auf Wackenroder eingewirkt haben.

Eine Reihe bedeutsamer Gestalten läßt des Paters Erzählungskunst an seinem Zögling vorüberziehen. Stets sind die Einzelheiten von ihrer besonderen Seite interessant; zu allen finden sich leicht und ungezwungen die Übergänge. Von den Meistern, deren Gemälde im Saale hängen, und die ihrer Individualität nach wie Domenichino oder Caracci mit wenigen, treffenden Zügen charakterisiert werden, kommt man zu den Giotto, Caravaggio und anderen durch einfache, natürliche Überleitung, nicht an der Hand doktrinärer Erörterung. Dem wißbegierigen Jüngling drängt sich von selbst die Frage nach jenen auf die Zunge, die schon von frühester Kindheit an ihr Ideal in der künstlerischen Produktion gesehen hätten. Spricht also hier auch vorwiegend eine Person, so wird doch der Ton des Wechselgespräches nie ganz aufgegeben. So sehr wechseln die Kunstmittel, daß die nächste Wendung des Dialoges wieder durch den Pater herbeigeführt wird. In seinem Geiste, der sinnend unter so vielen Lebensschicksalen umherschweift, reihen sich die Glieder der Rede leicht aneinander. Wir hörten von Männern, welche die Kunst früh an sich lockte; nun wird uns folgerecht gezeigt, wie sie den festzuhalten weiß, der sich ihr ergeben hat, ihm selbst aber in entscheidenden Lebenslagen reichen Nutzen stiftet. So gelangt die Erzählung von den abenteuerlichen Wanderungen Callots zu dem abtrünnigen und reuig wiederkehrenden Kunstjünger Mariotto Albertinelli, sodann zu der wunderbaren Lebensrettung des Parmeggiano.

Mariotto Albertinelli vermochte infolge seiner unruhigen Gemütsart auf der einmal betretenen künstlerischen Laufbahn nicht auszuharren. Eines Tages legte er den Pinsel nieder und ergriff den bürgerlichen Beruf eines Wirtes. Aber es war eine Selbsttäuschung von ihm, als er alle und jede Kunstliebe in sich erstorben glaubte. Die halb verlöschte Begeisterung flammte neuerdings empor und führte ihn der ehemaligen Beschäftigung wieder zu. Albertinellis Abfall von der Kunst wurde von Vasari (III, 1 135) in erster Linie auf seinen Hang zur Sinnlichkeit und Leichtlebigkeit zurückgeführt, die reine Geistestätigkeit mit all ihren mannigfaltigen Mühen und Beschwerden sei daher seine Sache nicht gewesen. In zweiter Reihe hätten dann die fortwährenden Anfeindungen seiner Berufsgenossen gestanden. Ganz so verhält es sich auch in Wackenroders Darstellung, wieder hält Unruhe, lebhafte Sinnlichkeit vom ernsten Studium der Kunst ab, aber es ist bemerkenswert, daß hier ganz bestimmt von den mechanisch-technischen Angelegenheiten der Malerei die Rede ist, während Vasari diese besondere Seite nicht hervorkehrt, wiewohl auch bei ihm der Gastwirt Albertinelli hauptsächlich froh ist, nunmehr der Sorge um Muskeln, Verkürzungen, Perspektive, also rein technischer Dinge, überhoben zu sein. Bald eines Studiums überdrüssig, das

ein Lionardo oder Michelangelo ein langes Leben hindurch mit nie erkaltendem Eifer trieben, wollte Albertinelli, wie Vasari sagt, einer Kunst dienen, die Fleisch und Blut der Menschen vermehren könne, nicht bloß nachzubilden suche.

Wackenroder, der mehr nach Lebendigkeit strebend, Mariotto selbst in direkter Rede sprechen läßt, bedient sich ganz derselben Gegenüberstellung und macht endlich, ganz wie Vasari, als Hauptgrund geltend, daß Mariotto sich nunmehr aller Anfeindungen überhoben gefühlt habe. Die Motivierung der neuerlichen Umkehr zur Kunst ist auch Vasari entlehnt, aber der Gedanke in schönerer, weihevollerer Weise ausgesprochen: hier steht auf einmal die ganze Erhabenheit des früheren Berufes vor den Augen des Abtrünnigen, dort ist es einfach die Niedrigkeit des eigenen Gewerbes, die allmählich drückend wird. Für die Beurteilung von Wackenroders Stil ist es auch von Wichtigkeit, daß die neue Wendung, wie schon öfters, durch einen eingeschobenen, spannungerweckenden Satz erst vorbereitet wird: „Aber was geschah?“ fragt Wackenroder den Leser, der soeben den früheren Maler voll Entzücken über den neuen Beruf gesehen hat, und führt ihm nun die neue Folge der Ereignisse vor.

Wie ein Werk Raffaels durch Wogen und Stürme ans Land kam, so behütete auch den berühmten Francesco Mazzuoli aus Parma, genannt Parmeggiano, seine Kunst vor dem Tod von Feindeshand, dem so viele seiner Mitbürger beim Einzuge Karls des Fünften (1527) zum Opfer fielen. Die rohen Söldner wagten nicht, den Meister zu berühren, so gefesselt waren sie von dem mächtigen Eindrucke der Vision des „heiligen Hieronymus“, an der Parmeggiano, des Kriegslärms nicht achtend, ruhig fortmalte.

Wackenroder hat hier auf eine von Vasari mit kluger Berechnung eingeführte Wirkung verzichtet. Er spricht nur von den Plünderungen überhaupt, ohne, wie Vasari dies tut, nachdrücklich zu betonen, daß andere Künstler in der Stadt unbarmherzig niedergemetzelt wurden. Daß der einzige Parmeggiano hier eine Ausnahme bildete, ist um so wunderbarer, wo die Pietätlosigkeit gegen Kunst und Künstler besondere Erwähnung findet. Die Umwandlung in den Gemütern der Soldaten tritt auch bei Wackenroder unter dem unmittelbaren Eindrucke des Kunstwerkes zutage, doch weicht er darin etwas von Vasari ab, daß er die nicht geringe Geistesbildung der Soldaten, die nach Vasari manches zu ihrer Besänftigung beitragen mochte, ganz außer acht läßt, und so durch bloße Erwähnung der Tatsache, daß selbst so ganz verwilderten Gemütern die Bewunderung vor dem hohen Fluge von Parmeggianos

Talent die Mordwaffe entrang, wieder bedeutsameren Effekt erzielt. Die wunderbare Hoheit der Erzählung nicht zu beeinträchtigen, übergeht er stillschweigend die weit prosaischere Fortsetzung der Erzählung, die der Historiker nicht verschweigen durfte. Der Kunsteifer eines Söldnerführers war gar zu groß: Parmeggiano mußte sich, wie Vasari berichtet, dazu verstehen, für ihn eine ganze Menge von Aquarellen und Federzeichnungen auszuführen, und bei anderen, härter veranlagten Soldaten, als jene es gewesen waren, half ihm nur klingende Münze vor dem sicheren Untergang.

Die einzelnen Entwicklungsfasen der vorhin geschilderten, dramatisch bewegten Szene begleitet bei Wackenroder eine vorzügliche stilistische Wiedergabe. Solange die Plünderung anderer Häuser, die ruhige Arbeit des Künstlers an der Staffelei geschildert wird, herrscht durchweg der gleichmäßige Fluß des Imperfekts; erst als die Soldaten ins Arbeitsgemach dringen, springt die Darstellung mit einem Schlage in die Präsensform über. Der Höhepunkt der Erzählung tritt in dem Augenblicke ein, als die Soldaten lärmend und tobend ins Zimmer gestürmt kommen, Parmeggiano aber ruhig bei der Arbeit bleibt. Das eingeschobene „Siehe!" ist abermals ein recht glückliches Spannungsmittel. Die glückliche Lösung wird in treffender Weise wieder im Imperfekt erzählt.

Die Überleitung zur letzten Gruppe bringt einen scharfen Stich gegen die Aufklärung. Hier führt eine Frage des Novizen die Gesprächswendung herbei: Ob denn immer die rechte Gottesfurcht den Meistern den Pinsel geführt habe? Ob das kein Märchen sei, wie mehrere Leute behaupteten? Diese „Leute" waren ja schon im Kapitel, das von Francesco Francias Tode handelte, zurechtgewiesen worden, da sie in ihrer nüchternen Denkungsart den Meister an Gift umkommen ließen, und die rechte Gottesfurcht forderte Wackenroder ja immer wieder von dem Beschauer, der demütig anerkennen müsse, daß die Kunst über dem Menschen sei und einer durchaus geheimnisvollen Quelle entfließe. So stellte Wackenroder auch die Meister der Frühzeit, die tiefe religiöse Gesinnung verrieten und ihre Begabung in erster Linie religiösen Stoffen dienstbar machten, weit über die späteren, deren vordringlicher Farbenglanz ihn abstößt. „Sie machten die Mahlerkunst zur treuen Dienerin der Religion, und wußten nichts von dem eitlen Farbenprunk der heutigen Künstler", also ein Anathem auf die spätere Produktion, im Sinne

Friedrich Schlegels, der, höchst einseitig und derb urteilend, die „Malerei aus Helldunkel, Schmutz und Schlagschatten“ in Bausch und Bogen ablehnte. Da hat sich doch auch Wackenroder, so allseitig und objektiv wir ihn sonst fanden, von einer gewissen Prinzipienreiterei nicht freimachen können.

Es wird uns nun zunächst ein Maler vorgeführt, den Vasari ziemlich stiefmütterlich behandelte. Wir suchen vergeblich nach einem besonderen biographischen Abschnitte, der Lippo Dalmasi gewidmet wäre, und entdecken ihn endlich im Anhange der Lebensbeschreibung seines Namensbruders Lippo aus Florenz, wo ein paar armselige Zeilen auf ihn gekommen sind. Lippo Dalmasi malte um 1407 eine Madonna, die sehr im Ansehen stand; doch weiß Vasari nichts davon mitzuteilen, daß sich eine Kopie dieses Bildes in den Privatgemächern des Papstes Gregor des Dreizehnten befunden habe. Wackenroder muß dies einer anderen Quelle entnommen haben; er hält sich nun bei diesem Künstler nicht weiter auf und geht rasch zu einer der sympatischsten Erscheinungen der damaligen Zeit, dem liebenswürdigen Dominikaner Fra Angelico da Fiesole über, dem eine warme, herzliche Würdigung zuteil wird. Die anspruchslose Selbstgenügsamkeit dieses Mannes, seinen stillen, bescheidenen Charakter, seinen strengreligiösen Lebenswandel feiert Vasari in der Biographie (III, 1, 324) und führt als vorzüglichstes Beispiel für seine Abkehr vom öffentlichen Leben noch besonders an, daß er die Würde eines Erzbischofs, zu der ihn der Papst ausersehen hatte, ausdrücklich ablehnte.

So weit stimmen diese Berichte ganz zu den entsprechenden bei Wackenroder; nun teilt aber Vasari einen Zug mit, der uns auch die wunderbare Herzensgüte Fra Angelicos charakterisiert; es ist schwer zu begreifen, daß ihn Wackenroder verschwieg. Die Ablehnung der Bischofswürde gab dem herrlichen Mann zugleich Gelegenheit, ein wohltätiges Werk zu tun, denn er bat den Papst, dem Frater Antonio von Florenz die ihm bestimmte Ehrung zukommen zu lassen. Vasari nahm Gelegenheit, der Geistlichkeit seiner Zeit diese Geschichte als nachahmenswertes Exempel hinzustellen, und betont zugleich, also ganz im Wackenroderschen Sinne, daß Frömmigkeit und Gottesfurcht Fra Angelicos Künstlerberuf erst recht gegründet hätten. Auch hierin zeigt Vasari eine Spur Wackenroderscher Empfindungsweise, daß ihm aus den Engelsköpfen von Fra Angelicos Gemälden dieselbe Anmut entgegenstrahlt, wie sie die Himmelsherrlichkeit über die Werke der natürlichen Schöpfung ausgegossen hat. So wünscht er endlich auch für den Beschauer religiöse Sammlung, bevor er das Gemälde auf sich wirken läßt, und reiht daran noch einen anderen Gedanken, wenn er die würdigen Betrachter jenen gegenüberstellt, die bloß gemeine Sinnlichkeit erfüllt.

Eine wahrhaft religiös gestimmte Seele lasse solche Empfindungen nicht in sich aufkeimen.

Skeptisch zeigt sich Vasari nun allerdings gegen eine seltsame Erzählung, die zu jener Zeit Fra Angelicos frommen, gottergebenen Sinn deutlich machen sollte. Er habe nie eine Arbeit begonnen, ohne vorher gebetet zu haben, und wenn er ein Kruzifix malte, seien ihm jedesmal die hellen Tränen über die Wangen gelaufen. Wir können nicht beurteilen, wie sich Vasari zu ähnlichen Anekdoten, wie sie z. B. über Domenichino in Schwang waren, verhielt; für den letztgenannten war er ja auch nicht Wackenroders Gewährsmann.

Wackenroder selbst zweifelt jetzt so wenig wie damals an der Wahrheit des Berichtes. Ein Beispiel, das so geeignet war, der Charakteristik Plastizität zu geben, vermochte er weder zu übergehen, noch durch Einschränkungen oder spätere Berichtigungen in seiner Wirkung zu beeinträchtigen. Die Polemik antizipierend, betont er nachdrücklich, was er erzähle, sei keineswegs ein Märchen, sondern die reine Wahrheit. Den Bericht, Fra Angelico habe stets beim Malen eines Kruzifixes Tränen vergossen, wagt Vasari nur mit der Einkleidung „einige sagen“ aufzunehmen; Wackenroder leitet ihn, obwohl er es als Tatsache hinstellt, durch ein vorsichtiges „manchmal“ ein. Eine Nachricht Vasaris, Fra Angelico habe niemals ein bereits vollendetes Gemälde noch einmal vorgenommen, kam Wackenroder besonders gelegen; die erste Eingebung des Himmels war für Fra Angelico entscheidend; er führte seine Arbeit aus, „ohne weiter darüber zu klügeln und zu kritisieren“. Und es ist wiederum bezeichnend, daß Wackenroder, dem Vasari unähnlich, seine Darstellung ganz im Lichte allgemeiner, objektiver Gültigkeit zu halten bemüht ist, während der Chronist Fra Angelicos Verhalten zu Nachbesserungen ganz aus seiner subjektiven Ansicht heraus erklärt.

Daß nun gerade hier die merkwürdige Erzählung vom Tode des Spinello ihren Platz findet, erzeugt eine vorzügliche Gegenwirkung zu der schönen Ruhe, die aus den Mitteilungen über Fra Angelico spricht. Auf einem Gemälde (bei Vasari I, 382), das den Engelsturz darstellt, gab Spinello dem Lucifer die Gestalt eines monströs häßlichen Tieres. Im Schlafe erschien ihm nun Luzifer, ganz wie er auf dem Bilde porträtiert wurde, und fragte ihn, warum er ihm denn eine so fürchterliche Gestalt gegeben habe. Spinello erwachte unter heftigem Zittern, so daß ihm seine Frau erschrocken

zu Hilfe eilte. Trotz dieser gewaltigen Gemütserschütterung und seiner vorgerückten Jahre starb er aber doch nicht auf der Stelle, aber für den Rest seiner Tage war jede Heiterkeit dahin. Er erschien seiner Umgebung wie geistesabwesend und richtete seine Augen mit stierem Ausdruck auf den Besucher. Das entsetzliche Erlebnis hatte ihn vollständig gebrochen. In dieser Form erzählt Vasari diese Geschichte, und Wackenroder hat sich hier mit großer Genauigkeit an den Quellenbericht angeschlossen. In der Beschreibung des Gemäldes ist deshalb kein wesentlicher Unterschied zu Vasari bemerkbar, weil sich dieser wie Wackenroder auf die kurze Andeutung der Hauptgruppen beschränkte. Oben in der Luft kämpft der Erzengel Michael mit dem siebenköpfigen Drachen, unten ist Luzifer in Gestalt eines gräßlichen Ungeheuers. So steht die Schilderung in beiden Darstellungen. Daß bei Wackenroder von den zehn Hörnern des Drachens nichts zu lesen ist, ist belanglos. Wichtiger aber ist, daß Wackenroder mit gutem Geschick auf den schaudererregenden Klang von der Stimme jenes Ungeheuers aufmerksam zu machen sucht, wenn er betont, Luzifer habe „fürchterlich“ gefragt. Auch das ist zu trefflichster Wirkung eine Neueinführung Wackenroders, daß der Maler unter Übergewalt des Eindruckes vergebens bemüht ist, ein Wort hervorzubringen. Ganz im Tone der Wundergeschichte klingt endlich die Schlußbemerkung, wo Wackenroder aus der „Neuen florentinischen Ausgabe“ eine Anmerkung verwertet (s. Einleitung S. 33): „Das wunderbare Gemählde aber ist noch heutiges Tages an seiner alten Stelle zu sehen.“

Hier schließen wir. Was noch in den „Herzensergießungen“ folgt, hat mit Vasari nichts zu tun. So sahen wir den einen Künstler und Chronisten der italienischen Renaissance mit einem Vertreter von Deutschlands romantischer Schule ein gemeinsames Feld betreten. Wir sahen die beiden bald Hand in Hand gehen, bald jeden seinen eigenen Pfad suchen. Wo sie sich trennten, war es die Folge ihrer Individualität, nicht zum wenigsten aber des Unterschiedes ihrer Zeiten. Sie haben mit den Künstlerporträts, die sie entwarfen, auch ihre eigenen Epochen mit abgezeichnet.

Blattfüllsel.

Von

Richard M. Werner (Lemberg) und **Otto Warnatsch** (Glogau).

I. Gesundlachen. Bekannt ist die Anekdote, Christian Ewald von Kleist habe über ein Gleimisches Gedicht so gelacht, daß der Verband einer im Duell empfangenen Wunde aufbrach und dadurch Kleists Leben gerettet wurde. Dieselbe Anekdote begegnet in zwei Fassungen bei Fischart in der „Geschichtklitterung". Einmal, zuerst in der zweiten Ausgabe von 1582 (Neudrucke Nr. 65 bis 72, S. 12): „. . . der groß Spottvogel Erasmus, hat vber den Episteln *obscurorum virorum* also gelacht, daß er ein sorglich Geschwär, welchs man jhm sonst mit gefahr auffschlagen müssen, hat auffgelacht"; das zweite Mal bereits in der ersten Fassung von 1575 (S. 100): „. . . wie des Callimach Aff, der, als er sah wie das gesind in jhres herrn hinzug anfiengen außzutragen . . ., wolt er auch von dem vntestierten vnnd vnverlegierten Erb was haben, lieff hin vnnd nam dem Todschwachen Kallimach die Schlafhaub vom Kopff, des mußt wol der Kranck lachen, hat sich auch gesund gelacht." (Vgl. auch S. 245 im 23. Kapitel.) Merkwürdig ist, daß Leberecht Dreves in einem Brief an Eichendorff seine Genesung der Lesung von dessen Roman „Ahnung und Gegenwart" zuschreibt.[1])

II. Schönheitsbeweis. Albrecht sagt zu Agnes Bernauer in Hebbels Drama (III, S. 186, 17): „Agnes, hat man's Dir schon gesagt, daß der rothe Wein, wenn Du ihn trinkst, durch den Alabaster Deines Halses hindurch leuchtet, als ob man ihn aus einem Kristall in den andern gösse?" Ich habe zu dieser Stelle schon auf Parallelen

---

[1]) Vgl. Wilhelm Kosch „Aus dem Nachlaß des Freih. Josef von Eichendorff", Köln 1906. S. 54.

hingewiesen; auch bei Fischart in der „Geschichtklitterung“ (S. 112) bringt schon die erste Ausgabe dasselbe Motiv: „Schwanenweiß Schlauchkälchen, dardurch man wie durch ein Mauranisch Glaß den roten Wein sahe schleichen.“ [1])

III. Münchhausen. Zu einem Münchhausenschen Abenteuer bietet Fischarts „Geschichtklitterung“ seit der zweiten Ausgabe eine Parallele (S. 158): „daß einer auff eim halben Pferd, welches ein fallender Schußgatter entzwey getheilet, noch etlich Meilen sey geritten, vnuermerckt biß er's gedummelt.“

IV. Zu Wilhelm Müllers „Müllerliedern“. „Die liebe Farbe“ (Hatfield S. 17) beginnt: „In Grün will ich mich kleiden“, Fischart erwähnt schon in der ersten Ausgabe seiner „Geschichtklitterung“ von 1575 den Liedanfang (S. 186): „inn Praun will ich mich kleiden, gegen diesem Winter kalt, usw.“

V. Naturalismus. Die modernen Naturalisten taten sich etwas darauf zugute, daß sie in ihre Werke aus der Umgangssprache Grüße vom Typus „'n Tag“ usw. aufnahmen. Aber bereits Fischart hat in seiner „Geschichtklitterung“ (S. 239) den Meister Janoti von Bragmado (Pragmado) seine Rede beginnen lassen: „EHen, hen, Hem, Mnadies Gnad, herr Mnadies (Bnadies)“, also Verkürzung von Bonadies.

VI. Bigaice. Fischart sagt in der „Geschichtklitterung“ (S. 359): „allen Polen bigaice machen“, das gibt den polnischen Imperativ Secunda Pluralis von „biegać“ (laufen) wieder, also den Zuruf „lauft“.

VII. Schiller hat auf der Militärakademie zweifellos Titus Livius gelesen. Der Vers in der „Braut von Messina“ „Das Gesetz ist der Freund des Schwachen“ erinnert an Livius II, 3,4 „leges . . . salubriorem melioremque inopi quam potenti“. Eine Zeile darauf lesen wir „periculosum esse in tot humanis erroribus sola innocentia vivere“, was uns wiederklingt in Oktavio Pikkolominis Versen V, 158

„Mein bester Sohn, es ist nicht immer möglich,
Im Leben sich so kinderrein zu halten“.

---

[1]) Gewöhnlich wird diese besondere Feinheit der Haut von der hingerichteten Gattin des eifersüchtigen Bayernherzogs Ludwig des Strengen erzählt (M. K.).

Besprechungen.

Sammlung Göschen. Leipzig, G. J. Göschensche Verlagshandlung. 1906. kl. 8°. Mk. 0,80.

Josef Karásek, Slavische Literaturgeschichte. I. Ältere Zeit bis zur Wiedergeburt. II. Das neunzehnte Jahrhundert. 178 und 192 S.

M. M. Arnold Schröer, Grundzüge und Haupttypen der englischen Literaturgeschichte. I. Von den ältesten Zeiten bis Spenser. II. Von Shakespeare bis zur Gegenwart. 148 und 136 S.

Der Name Karásek ist öfters in Zeitschriften anzutreffen, vornehmlich im Archiv für slavische Philologie, meist in kleineren Aufsätzen und in Anzeigen, so z. B. in der ausführlichen Besprechung des Buches von Francew über die slavische Wiedergeburt, z. T. im Gegensatz zu Murkos bekanntem Buche: „Deutsche Einflüsse auf die böhmische Romantik", wobei dem Verfasser gewiß zuzustimmen ist, daß die Wiedergeburt bedingt und hervorgerufen war vornehmlich durch die Wechselseitigkeit der Slaven, durch das lebhafte Empfinden der Zusammengehörigkeit und den Verkehr der Führer untereinander. Auch durch andere Anzeigen und Arbeiten zeigt sich der Verfasser gut orientiert in den Beziehungen der Slaven untereinander und in der Darstellung der Entwicklung des literarischen Lebens, besonders auf dem Gebiete der Poesie der Slaven hat der Verfasser fleißige und umsichtige, wenn auch nicht erschöpfende Studien gemacht. Karásek hat auch über die neuere tschechische und russische Literatur, auch über den Briefwechsel russischer Slavisten besonders geschrieben, die kleineren Schriften Chelčickýs herausgegeben usw. Jetzt erscheint von ihm eine größere systematische Arbeit, größer dem Stoffe nach, als dem Umfange, nämlich die in der Überschrift genannte Skizze der slavischen Literaturen, denn mehr als eine Skizze ist die Arbeit nicht. — Eine im knappen Rahmen gehaltene und wie aus der Vogelperspektive geschriebene Übersicht der slavischen Literaturen ist sicher, wenn auch die russische ausgeschieden ist, ein schwieriges Unternehmen, und es gelingt nicht so leicht, ein vollständiges Bild zu entwerfen, das Bild wird immer fragmentarisch und in wenig scharfen Umrissen erscheinen. Bei dem hier besprochenen Versuche wird man dem Verfasser die Anerkennung nicht versagen, daß er mit Erfolg bemüht war, ein Gesamtbild der Entwicklung der slavischen Literaturen auf dem Gebiete der Poesie und Prosa zu zeichnen, und daß ihm dieses Vorhaben in manchen Teilen recht gelungen ist, jedoch mit dem Bemerken, daß die Arbeit ungleichmäßig ist, weil der Verfasser einzelne Literaturen, wahrscheinlich wegen Raummangels, nur mehr flüchtig behandelt hat, und, wie schon angedeutet, weil einzelne

Partien mit mehr Vorliebe bearbeitet sind, als andere, auch die Stoffverteilung ist nicht gleichmäßig. Doch sei anerkannt, daß z. B. die einleitenden Kapitel über die Anfänge der altkirchenslavischen Literatur unter Cyrill und Method, ferner in Bulgarien, daß die älteste serbische und kroatische Literatur mit Sachkenntnis und in scharfen, kräftigen Zügen gezeichnet ist, nur läßt sich hin und wieder eine Lücke oder Unebenheit fühlen, so ist das Buch des Mönches Chrabr, eine Apologie der slavischen (wohl glagolitischen) Schrift vergessen, und die kroatische Literatur bis in das achtzehnte Jahrhundert, bis Miosič Kačić fortgeführt, die herrliche dalmatinische Poesie, die schon im fünfzehnten Jahrhundert erblüht und im sechzehnten bis siebzehnten Jahrhundert sich nach humanistischen italienischen, lateinischen und nationalen formt, behandelt der Verfasser in einem besonderen Abschnitt, der sich durch tieferes Eindringen in die Vorzüge dieser begabten, wenn auch einigermaßen einseitigen Dichter und durch lebendige Darstellung auszeichnet; die Arbeiten von Jagić sind offenbar fleißig benutzt, auch die in Rad. IX „Trubaduri i najstarji hrvatski lirici". Daß diese Schilderung stellenweise flüchtig und lückenhaft ist, liegt schon in der Anlage des Werkchens und an der Sparsamkeit des Raumes.

In den nun folgenden Abschnitten über das ältere Schrifttum der Tschechen und Polen wird die Herrschaft des Latein betont, die in Polen größer war als in Böhmen, woraus sich günstigere Verhältnisse für Böhmen ergeben. Der Verfasser hätte die kirchlichen Verhältnisse berücksichtigen sollen: Die Kirche in Polen ist seit der Stiftung des Erzbistums Gnesen durch Otto III., im Jahre 1000, abgetrennt von dem Erzbistum Magdeburg, selbständig und blieb im innigsten Zusammenhange mit Rom und Italien, während das Bistum Prag lange Zeit noch der deutschen Kirche Mainz unterstellt war bis auf Karl IV, der Prag zum Erzbistum erhob und selbständig machte. Daher blieben die polnischen Gelehrten, bekanntlich meist Geistliche, mit Rom und Italien in Fühlung und sozusagen in literarischer Gemeinschaft und schrieben lateinisch, weil in Italien das Latein trotz Dante, Petrarca und Boccaccio die Literatursprache war, und erst im sechzehnten Jahrhundert der nationalen wich, seit dieser Zeit hörte auch in Polen die Alleinherrschaft des Latein auf. Anders war es in Böhmen; hier war der Zusammenhang mit der deutschen Literatur maßgebend, und dieser Umstand konnte schon früh das Bedürfnis wachrufen, bei weltlichen Gegenständen nach dem Vorbilde der Deutschen die nationale Sprache zu gebrauchen. Daß aber auch die polnische Sprache zur Belehrung des Volkes und überhaupt in religiöser und kirchlicher Sfäre notwendig war, ist ebenso natürlich, wie daß die polnischen Gelehrten dem tschechischen Vorbilde nachgingen. Diese tschechischen Einflüsse hätte der Verfasser viel stärker betonen können.

In der Darstellung der älteren tschechischen Literatur stand der Verfasser auf bekanntem Boden, hat er ja über die neuere tschechische Literatur geschrieben und sich mit der älteren sicher bekannt gemacht auch über die religiöse Literatur des Mittelalters, die der böhmischen Brüder hat Verfasser geschrieben. Daß der Dichter des 16. bis 17. Jahrhunderts Simon Lomnický gar nicht genannt ist, muß auffallen, dagegen ist die religöse Bewegung, die von Hus und den böhmischen Brüdern, vornehmlich Peter

Chelčický ausgeht, ganz vortrefflich behandelt. Die ältere polnische Literatur bis zum Ende des sechzehnten Jahrhunderts stellt sich in der Bearbeitung des Verfassers sehr ärmlich dar, wenn auch zugegeben werden kann, daß einzelne Abschnitte in ihrer gedrängten Darstellung sich recht gut ausnehmen, aber eine bedenkliche Lücke ist das Fehlen einiger religiöser Gedichte aus dem Mittelalter. Der mittelalterlichen weltlichen Poesie ist keine Erwähnung getan, ebensowenig von Miaskowski, Klonowicz, Grochowski aus dem 16. Jahrhundert; Szymonowicz schrieb nicht Sonette, sondern Idyllen, Sonette schrieb der unerwähnt gebliebene Szarzyński; — doch ich will nicht weiter Umschau halten, sonst müßte ich noch manches aussetzen.

Nach dem Abschnitt über die westslavischen Schauspiele des Mittelalters, der trotz einiger Ungenauigkeiten Interesse und Zustimmung weckt, kommt der Verfasser wieder auf die polnische Literatur und ihren Verfall (1600–1750) zu sprechen, nicht ohne Sachkenntnis und mehr eingehend, aber Twardowski und die Dichter des Namens Morsztyn sind stiefmütterlich behandelt, einer von ihnen, Zbigniew, ist gar nicht genannt. Besser behandelt ist der Abschnitt über Krasicki und Niemcewicz, wenn man auch ungern sieht, daß neben ihnen andere (Trembecki, Naruszewicz und andere) wieder vergessen sind. Mit Freude liest man den Abschnitt über das Volkslied, der mit Sachkenntnis und Wärme behandelt ist; daß die Sammlung der Lausitzer Volkslieder von Haupt und Schmaler 1840 fehlt, ist schade, aber die lausitzische Literatur ist überhaupt nicht eingehend genug behandelt, nur Muka ist recht gewürdigt, dessen niedersorbische Grammatik der Verfasser 1894 sehr eingehend rezensiert hat.

Der folgende Abschnitt: „Allgemeine Charakteristik der slavischen Literaturen im neunzehnten Jahrhundert" macht einen wohltuenden Eindruck: Die ruthenische Bewegung wird gewissenhaft gewürdigt, die lausitzische an dieser Stelle ist ins richtige Licht gestellt, die russische Literatur mit ihrem „allgemein menschlichen Gepräge" wird gleichsam zur Vergleichung herangezogen, auch die polnische Literatur wird mit Wohlwollen behandelt, und in ebenso gewandter wie kundiger Weise behandelt der Verfasser auch andere Teile: ein poetischer Hauch weht über dem „Illyrismus" und die kroatische „Renaissance", die Namen der Führer jener denkwürdigen geistigen Bewegung: Kollàr, Kukuljević, Preradović, Stanko Vraz, Prešern werden ebenso wie ihre verdienstvollen Bestrebungen und Erfolge genannt und gewürdigt. Der anmutende Abschnitt über die slavische Wechselseitigkeit und die slavische Wiedergeburt beschließt den Inhalt des I. Bändchens.

Das II. Bändchen beginnt mit der Schilderung der wiedergeborenen polnischen Literatur, vornehmlich mit der Vorführung des glorreichen polnischen poetischen Dreigestirns: Mickiewicz, Słowacki und Krasiński, wobei die Charakteristik auf den richtigen Ausgangspunkt gestellt werden möchte, daß Mickiewicz die neuere polnische Poesie schuf, indem er ihr (nach dem Ausspruch Krasińskis) eine solide „granitene" Grundlage gab, daß Słowacki diesem seinen älteren Vorgänger nacheiferte, wie einer, den die Lorbeeren des großen Dichters nicht schlafen ließen, und daß Krasiński die historiosophischen Gedanken seines Freundes Gr. Cieszkowski (und

Schellings, den er in München hörte) in die luftigen, poetischen Gebilde umsetzte. Die Urteile des Verfassers über diese großen Dichter sind im übrigen wohl erwogen und stehen im Einklang mit denjenigen, die maßgebend geworden sind; vorausgeschickt ist ein Abschnitt über Brodziński und die Zeitgenossen von Mickiewicz.

Nach diesem leuchtenden Bilde der Epoche der großen Dichter Polens folgen die in warmen Farben gehaltenen Bilder der Glanzperiode der südslavischen, besonders der kroatischen und tschechischen Literatur: Der Abschnitt über das dichterische Dreigestirn Čech, Vrchlický und Zeyer liest sich wie ein Hoheslied; ein poetischer Hauch weht über der Darstellung der südslavischen Bewegung, die im I. Bändchen nur angedeutet war. Hier sind der „Illyrismus" und die Anfänge der neueren kroatischen und serbischen Literatur mit Vorliebe behandelt, und die verklärten Gestalten von Kollár, Kukuljević-Sakcinski, Preradović, „der größte kroatische Dichter", der bedeutendste Slavist Jagić, der Slowene Prešern und viele andere treten in den Vordergrund, in hellem Lichte erglänzend. Auch die weiteren Bilder sind anmutend, doch fehlen unter den neueren serbischen Gelehrten die gefeierten Namen von Novaković und Bogišić; an einer Stelle ist störend der Ausdruck Blutsverwandtschaft statt wahlverwandtschaftliche Verbrüderung gebraucht. Von der neuen tschechischen Literatur, sowohl der wissenschaftlichen (Gebauer ist nur einmal flüchtig genannt), als auch der dichterischen sagt der Verfasser, daß sie in dem Zeitalter der Wiedergeburt „einen ungeahnten Aufschwung genommen hat", womit in der Tat die richtige Charakteristik ausgesprochen ist.

Gegen das Ende des Werkes ist wieder eine Epoche der polnischen Literatur behandelt, nämlich die nach dem Jahre 1830, mit sichtlichem Bestreben, ausführlich, gerecht und genau zu sein; leider sind wieder viele Namen ungenannt geblieben, darunter Dichter von bedeutendem Ruf, wie Garczyński, der Freund Mickiewiczs und R. Berwiński, der begabte Nacheiferer Słowackis und unter den Gelehrten z. B. der große Historiker Kalinka und der ebenfalls bedeutende Historiker J. Szujski, der eigentliche Begründer der Krakauer Akademie der Wissenschaften.

Ganz zuletzt ist auch die polnische, tschechische und slowenische Moderne mit sicherer Kenntnis in das richtige Licht gestellt. Es will mir nur bedünken, daß der Hinweis auf die französischen Vorbilder und auf Maeterlink im allgemeinen nicht ausreicht, und daß eine Zurückführung der Motive bei den einzelnen Modernen auf ihre bestimmten Vorbilder Baudelaire, Verlaine, Rollinat, Richepin u. a. doch erwünscht gewesen wäre. Verlaine und andere sind freilich einmal genannt, doch nur im allgemeinen.

Ich habe mich bemüht, die Vorzüge der „Slavischen Literaturen" von J. Karásek überall hervorzuheben, die Mängel sind dabei nicht verschwiegen, wenigstens sind sie angedeutet worden. Ich bin überzeugt, daß bald eine neue Auflage nötig sein wird, und hoffe zuversichtlich, daß dann die Schwächen und Mängel beseitigt werden und daß bei der ausgesprochenen Fähigkeit des Verfassers die slavische Philologie ein sehr brauchbares, vielleicht erweitertes Werk erhalten wird. Noch eine Bemerkung zur Nachachtung. Im Anfange des I. Bändchens sind die Werke und Hilfsbücher

genannt, die der Verfasser bei seiner Arbeit benutzte. Dieses kurze Verzeichnis ist eine Selbstanklage, denn offenbar fehlt manches Werk darin, welches als Quelle oder als Hilfsmittel dienen muß, aber vielleicht wollte der Verfasser nicht alle nennen, obgleich er sie benutzt hat, so z. B. das Archiv für slavische Philologie, das er sicher kannte, denn was er z. B. über mich berichtet, weiß er nur aus dem Archiv, selbst mit dem Hinweis auf Greff und Mayor bei Reys „Josef", welche ich ja als Bezugsquellen ermittelt habe, – oder z. B. die Zeitschrift der Südslavischen Akademie Rad; wo der Verfasser den Aufsatz Jagićs über die kroatischen Troubadours kennen lernte.

Breslau. Wladislaus Nehring.

Schröers beide Bändchen enthalten einen interessanten Versuch, die englische Literatur von einem besonderen Gesichtspunkte aus zu betrachten, den wir als durchaus berechtigt anerkennen müssen. Es ist der, von dem aus der Engländer selbst seine Literatur betrachtet. Um diesen dem deutschen Leser verständlich zu machen, dient ein großer Teil des Inhalts der Schilderung des englischen Publikums und dessen Anschauungen zu den verschiedenen Zeiten. Deren Bedeutung für das heutige England wird stets auf das Nachdrücklichste betont. Eine solche kulturgeschichtliche Betrachtung in großen Zügen hat eine offenbare Berechtigung auf dem Gebiete der Literaturgeschichte, denn deren letztes Ziel muß eben sein die Wandlungen im Ideenleben einer Nation darzustellen. Der Verfasser betont auch mit Recht, daß unsere landläufigen Schriften über englische Literatur zu sehr vom deutschen Standpunkt aus geschrieben sind. Wir geben uns oft nicht genügend Mühe den englischen zu verstehen, obwohl wir ja sonst so gern unsere „Objektivität" betonen.

Auf vergleichende Literaturgeschichte wird bei Schröer wenig Gewicht gelegt. Er macht es sich im Gegenteil zur Aufgabe, stets das spezifisch Englische, aus dem Volkscharakter heraus zu erklären, den fremden Einflüssen gegenüber hervorzuheben. Nur so ist auch verständlich, daß der Verfasser sich völlig mit dem Standpunkt der breitesten englischen Bevölkerungsschicht, der puritanischen, identifiziert. Für diese puritanischen Kreise sind Spenser, Milton und Bunyan noch heute von der größten Bedeutung, alle drei sind aus ihrer Mitte hervorgegangen; Byron von sehr geringer, sie haben sich gegenseitig gehaßt. Eine Einseitigkeit entsteht dadurch, aber eine gewollte. Die Tendenz bringt es mit sich, daß auf Spenser nicht weniger als elf Seiten kommen, daß das Elisabetzeitalter als gesund, das Stuartzeitalter als krank dargestellt wird, obwohl der Verfasser natürlich weiß, wie viel gerade die künstlerische Bohème zum Glanze des Elisabetzeitalters beigesteuert hat. Man könnte sehr wohl ein Parallelwerk schreiben, in dem der Puritanismus als der Hemmschuh in der Entwicklung aller englischen Kunst bis auf den heutigen Tag gebrandmarkt würde, und darin die Persönlichkeiten in den Vordergrund stellen, die gegen den Geschmack, man könnte fast sagen, gegen den Willen des englischen Volkes im großen, eine Literatur geschaffen haben. Auch hier würden wir eine Liste bedeutender Namen finden, die besonders im Ausland einen guten Klang haben.

Bei der Freude, die man bei diesem mutigen Versuche empfindet wieder einmal Literaturgeschichte mit Methode zu schreiben, scheint uns eine Kritik von Einzelheiten unangebracht. Es würde sich da auch nur um die Verteilung des Raumes handeln. Möge diese anziehende „Defensio pro populo anglicano" eine große Verbreitung finden und dazu beitragen, alt eingewurzelte Vorurteile gegen englische Literaturbetrachtung zu beseitigen.

Marburg i. H. Friedrich Brie.

Wesselovsky, Alexander, Westliche Einflüsse auf die neue russische Literatur (Zapadnoje vlijanie v novoj russkoj literaturie). Dritte umgearbeitete Auflage. Moskau 1906. 249 S. 8°.

Der Name des berühmten Akademikers und Professors Aleksej Wesselovsky in St. Petersburg ist den Lesern der Studien bekannt als des bedeutenden Forschers der Zusammenhänge wandernder Erzählungsstoffe und literarischer Motive. Die hervorragendste Frucht dieser Forschungen ist das Werk von Salomon und Kîtovras (O Solomonie i Kitovrasie) 1872, welches auch durch die Studien Fr. Vogts über die Salomon- und Morolfssage in Deutschland bekannt geworden ist. Wesselovsky ist Professor der vergleichenden Literaturgeschichte, vornehmlich Romanist, und als solcher auch in Deutschland bekannt und geschätzt, besonders durch sein deutsch geschriebenes Buch: Deutsche Einflüsse auf das alte russische Theater 1875.[1]) Seine Wirksamkeit als Gelehrter ist eine sehr umfassende: von Zeit zu Zeit verzeichnen seine Schüler die Arbeiten ihres Meisters, und vor einigen Jahren ist ein solcher Bericht auch in Kochs Zeitschrift XI, 372, der Vorgängerin dieser „Studien", verzeichnet worden; Leser des Archivs für slavische Philologie erhalten regelmäßig Kenntnis von Wesselovskys literarischer Tätigkeit.

Das in der Überschrift genannte Werk kommt jetzt zum dritten Male heraus: nach meinen Erinnerungen – ein regelmäßiger Vertrieb russischer Bücher ist hierorts leider nicht zu erzielen gewesen – ist die erste Ausgabe 1883 in Moskau unter dem Titel der Überschrift erschienen: es waren Aufsätze, welche in der von Pypin in Petersburg herausgegebenen Zeitschrift Wiestnik Ewropy (Europäischer Bote) erschienen waren und zu einer Sammlung zusammengefaßt wurden, zumeist vervollständigt und abgerundet; die zweite Ausgabe wurde in den neunziger Jahren ebenfalls in Moskau herausgegeben; das wiederholte Erscheinen des Buches ist ein beredtes Zeugnis von der hohen Teilnahme, welche der hier behandelte Gegenstand in Anspruch nimmt, selbstverständlich steigert der Name des gefeierten Gelehrten dieses Interesse bedeutend.

Der Gegenstand ist seit langer Zeit auf der Tagesordnung: er wurde gewöhnlich unter dem Gesichtspunkte der Kultur behandelt, am wirksamsten von Alex. Brückner in dem Werke: „Wie Rußland europäisch wurde." Auch hier handelt es sich nicht allein um Literatur, der Inhalt des besprochenen Buches geht nämlich weit über den Rahmen der im Titel an-

[1]) Als Ergänzung hierzu sei erwähnt Nehring, Eine unbekannte Episode aus dem Leben J. Veltens: Kochs Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte VI, 1 (Anm. d. Red.).

gegebenen Einflüsse hinaus: nicht nur um literarische Anregungen und Einwirkungen des Westens handelt es sich, sondern um die ganze Summe der westeuropäischen Einflüsse auf die russische Welt, und diese Aufgabe ist eben das Verdienstliche. Aber auch in einer anderen Beziehung weist das Buch über den im Titel angedeuteten Gedankenkreis hinaus, der Verfasser geht nicht allein auf die Zusammengehörigkeit der russischen Kultur- und literarischen Geistesrichtungen mit den westeuropäischen in der neueren Zeit ein, sondern er verfolgt die Einflüsse des Westens und sogar des Ostens auf das geistige Leben Rußlands seit seinen Anfängen, wahrscheinlich als Einleitung für die Hauptaufgabe und als Beleuchtung der Gemeinschaft mit dem Westen und Osten; die östlichen Einflüsse machen sich bekanntlich früher geltend, z. B. in dem Einschlag der wandernden Erzählungsstoffe in der russischen Volksepik aus Asien her. Dann folgen im fünfzehnten Jahrhundert die polnischen Einflüsse über Kiew mit ihren pädagogischen Einrichtungen, mit ihrer schulmäßigen Poesie und den Schuldramen; ferner im sechzehnten Jahrhundert die mächtigen europäischen Einflüsse durch italienische Baumeister, durch fremdländische Buchdrucker, durch Maxim Grek, Silvester und andere, selbst Ivan IV., den Schrecklichen, mit seiner Anglomanie; sodann im nächsten Jahrhundert nachhaltige Einwirkungen durch hergewanderte Fremde, wie Georg Križanić, Olearius und andere. Im siebzehnten Jahrhundert bricht sich auch die deutsche Kultur entschieden Bahn: in Moskau hat sich eine niemieckaja sloboda (deutsche Vorstadt) als ein selbständiger Kulturfaktor organisiert mit ihren verschiedenen deutschen, überhaupt fremden Ärzten, Apothekern, Künstlern, Gewerbtreibenden usw. (niemieckij heißt überhaupt abendländisch); aus dieser Sfäre gingen auch die ersten dramatischen Aufführungen nach europäischem Muster hervor, welche auf Befehl des Zaren Alexei Michailowitsch in Preobraženskoje 1672 mit großer Pracht eingerichtet wurden. Dann kam die große Flutwelle europäischer, holländischer, französischer, deutscher und anderer Einflüsse unter Peter dem Großen: was sonst selbst bei günstigen Umständen mehrere Menschenalter gedauert hätte, das vollzog sich auf Geheiß eines Mannes in beschleunigtem Tempo in wenigen Jahrzehnten. Freilich waren die nach dem Ebenbilde von Westeuropa neugeschaffenen Gestaltungen nicht einheitlich, zeigten vielmehr eine bunte Mannigfaltigkeit, aber die neuen Keime paßten sich allmählich heimischen Bedürfnissen an. Die Tore für fremde Einflüsse waren geöffnet, immer zahlreicher strömten aus dem Westen Kulturträger, und eine Umkehr war nicht mehr möglich. Die Krönung des Werkes Peters des Großen waren neue Bildungsstätten mit der Petersburger Akademie der Wissenschaften an der Spitze, und eine neue Literatur, welche ganz nach dem Geist und Vorbild der französischen, deutschen und englischen geformt war. Lomonossow war in Deutschland unter der Leitung von Wolff gebildet, Tredjakowskij hatte in Paris studiert und weite Reisen im Auslande gemacht, andere haben sich dem Einflusse fremder Schriftsteller hingegeben durch Lesung oder im Verkehr mit solchen, welche zeitweilig in Rußland lebten, wie z. B. Wolkow, der Mitbegründer der stehenden russischen Bühne mit Ackermann; die Erinnerung an solche Einwirkungen, wie z. B. daß Fonwizin

unter dem Einflusse von Holberg stand, ist ebenso interessant, wie belehrend. Ebenso wie unter Peter dem Großen erfolgte auch unter Katharina II. eine mächtige Flutwelle summarischer westeuropäischer Elemente nach Rußland, stand ja die Kaiserin selbst sehr stark unter den Eingebungen und Einwirkungen französischer Gelehrten und Schriftsteller, ihre Zeitgenossen, die führenden Geister auf dem Gebiete des Schulwesens, der Literatur und der Kultur standen ganz in dem Banne der Aufklärer und Enzyklopädisten. Gleichzeitig zeigte sich der deutsche Einfluß bei vorgezogenen Geistern, wie z. B. bei Dieržavin, der bei aller Selbständigkeit unter dem Einflusse deutscher Dichter stand, und welcher in seiner herrlichen Ode an Gott eine ganze Strofe aus Haller entlehnte; Katharina selbst stand im Verkehr mit Melchior Grimm;[1]) die freimaurerische Bewegung empfing nicht nur von Frankreich (den St. Martinisten), sondern auch von Deutschland Anregungen und Weisungen. Die Wanderung nach deutschen Universitäten war besonders stark. Auch die englischen Einflüsse machten sich geltend, wie denn z. B. die berühmte Schrift von Radiščev „Reise von Petersburg nach Moskau", in der die Willkürherrschaft des Adels und das Elend des Volkes geschildert wurde, der Form nach entlehnt sein soll der „Sentimental Journey" von Sterne.

Diese westeuropäischen Kultur- und Literaturkeime wucherten üppig weiter unter Alexander I. und selbst unter Nikolaus I., unter dem die Grenze so streng bewacht wurde. Die sentimentale Richtung fand ihren Vertreter in Karamzin und Dmitriew; die romantische Poesie in Žukowskij und Puškin, dieser begeisterte sich auch für Byron,[2]) folgte auch anderen Vorbildern, wie Walter Scott und André Chénier; Byron fand überhaupt viele Verehrer in Rußland, zu denen vor allem Lermontow gehörte; die deutsche Philosophie fand zahlreiche Anhänger; die Zeitschriften kopierten englische und deutsche Rundschauen und Boten, es entstand eine durch Bildung, Stellung und zielbewußtes Streben ausgezeichnete Gruppe von Männern, welche die westeuropäische Kultur als das allein begehrenswerteste Ziel für Rußland hochhielten, es sei an das Vorgehen Čaadajevs und sein Schicksal erinnert. Der hervorragendste Führer der Westler (zapadniki) war der größte russische Kritiker Bielinskij, die Anziehungskraft dieser mächtigen Geistesströmung war so groß, daß schon unter Nikolaus I. und später die hervorragendsten russischen Männer sich ihr freudig hingaben: Gribojedow (Schüler von Buhle), Gogol, J. Turgeniew, später und in unseren Tagen Pypin, A. Wesselovsky und andere. Unter dieser Flagge stehen heute die führenden Geister in Rußland, gegenüber den Slavophilen, welche sich auf volkstümliche Elemente stützen; dem Andenken Pypins, welcher der vornehmste Fahnenträger der Westler war, ist auch das Buch von Alex. Wesselovsky geweiht.

Diese gedrängte Übersicht mag genügen. Kein hervorragender russischer Schriftsteller blieb unberührt von Einwirkungen westeuropäischer

[1]) „Dem commis voyageur der Philosophie" Sborn. russ. istor. obst. Bd. XLV.

[2]) Otto Harnack, Puschkin und Byron: Kochs Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte I, 397 (Anm. d. Red.).

Dichter und Denker, und keine Kulturerrungenschaft in Westeuropa blieb ohne Echo in Petersburg und Moskau.

Aus dem reichen Stoff, den Wesselovsky meisterhaft beherrscht, zeichnet er mit sicherer Hand farbenreiche Bilder, in denen Entlehnungen und Einflüsse von Frankreich, England, vornehmlich aber Deutschland für lange Zeit oder vorübergehend in die Erscheinung treten, mit aufmerksamem Auge alles hervorhebend, ohne den Leser zu ermüden. Mit großer Wärme, leider nicht recht verständlich, ist die Epoche des vorigen Jahrhunderts geschildert, in welcher die Völker Europas großen Zielen und Aufgaben nachgingen: Rußland, welches seine Ideale in der Verherrlichung des nationalen Altertums suchte und durch die Slavophilen (Chomjakov, Pogodin und andere) Fühlung hatte mit den Südslaven und den Führern der „illyrischen" Idee (die Schule der Slavophilen war nachweislich in den Anfängen der Entwicklung befruchtet durch Schellingsche und Hegelsche historiosophische Ideen) ist darin geistesverwandt mit Böhmen und Deutschland, besonders in philosophischen und romantischen Strömungen.

Es bedarf gewiß nicht einer besonderen Versicherung, daß der Verfasser alles genau kennt, was über den Gegenstand geschrieben wurde: bei vielen Abschnitten ergibt sich dies aus der Kenntnis oder Nachprüfung des Unterzeichneten, bei allen Abschnitten spricht die fleißig angeführte Literatur für die staunenswerte Belesenheit. Aber auch aus Eigenem hat der Verfasser vieles, sehr vieles mitgeteilt, z. T. aus früheren eigenen Kundgebungen, in denen er wie selten ein Gelehrter die Wechselbeziehungen der europäischen Literaturen übersieht. Wenn z. B. bei Lermontow eine Erwähnung des Buches von Kotljarewskij über den genannten Dichter und der Dissertation von Szymański über „Dämon" fehlt, so hat das wenig zu bedeuten, da das Wichtigste aus der Abhandlung von Spasowicz über Puškin und Lermontow verwertet ist.

Ehe ich von dem trefflichen Buche scheide, möchte ich mir noch einige Bemerkungen erlauben. Das Wort Einflüsse im Titel und an vielen Stellen im Text muß im weitesten Sinne genommen werden, so daß auch Eingebungen und Anregungen darunter zu verstehen sind: wenn z. B. gesagt ist, daß Gogol unter dem Einflusse von Voß, von Tieck, E. Th. A. Hoffmann, W. Scott stand, daß er im großen ganzen ein Westler (zapadnik) genannt werden kann (S. 196), so können damit nur Anregungen gemeint sein, denn in der Behandlung der Stoffe und in der Formgebung ist Gogol durchaus national; dasselbe gilt von J. Turgeniew und dem Verhältnis seiner Memoiren des Jägers zu Balzacs Les paysans und Auerbachs Dorfgeschichten. Andere ähnliche Bemerkungen kann ich unterlassen. Anderseits vermisse ich einen Hinweis auf griechische Einflüsse, wie z. B. Erzählungsstoffe in der Art des Digenesromans. Bekanntlich hat Wsewolod Miller mitten in seinem „Wzgljad" usw. eine Parallele des Igorliedes mit dieser Erzählung durchgeführt, wenn auch nicht bewiesen. — Das Buch Domostroj (Hausordnung) aus dem sechzehnten Jahrhundert erscheint in einem falschen Lichte, wenn es S. 16 mit dem Regimento delle donne, Dottrina dello schiavo di Bari, Menagier de Paris zusammengestellt wird, denn die Angabe des Inhalts, die ja ganz

fehlt, würde zeigen, daß ein Zusammenhang nicht existiert. In den wenigen Zeilen über diesen Gegenstand ist der Aufsatz von Alex. Brückner in der Russischen Revue über den Domostroj nicht genannt, nach dessen Charakteristik des Domostroj der Gedanke an einen Zusammenhang mit den zitierten romanischen Büchern und an eine Anregung von dort ausgeschlossen ist. — Eine ausschlaggebende Frage ist die nach der Stellung von Žukowskij in der Geschichte der russischen Poesie. Wir waren gewohnt, diesen Dichter als den Repräsentanten der deutschen Romantik in Rußland zu erblicken; vor zwei Jahren aber (1904) hat gerade Alex. Wesselovsky in einem besonderen Buche über Žukowskij zu zeigen gesucht, daß dieser Dichter die Richtung der Sentimentalität in der russischen Poesie vertreten hat; in dem besprochenen Werke wird (S. 132 ff.) darauf hingewiesen, daß Žukowskij das Wesen der Romantik nicht begriff, daß er nur das Äußerliche, das Schauerliche, Geheimnisvolle, Gespensterhafte usw. sich aneignete. Diese richtige Wertschätzung kann unbedenklich gebilligt werden, man ist dann aber um so mehr überrascht, wenn S. 158 Žukowskij ein Romantiker genannt wird. Eine andere Überraschung war für mich die Stelle S. 205, wo neben den Pariser Vorlesungen von Mickiewicz auch „Pamphlete von Mickiewicz" genannt werden; ich gestehe offen, daß ich beim besten Willen nicht erraten kann, welche Schriften von Mickiewicz damit gemeint sind.

Die Kulturgeschichte Rußlands hat auch eine weniger erfreuliche Rückseite: Finsternis, Haß gegen die lateinische Welt, ökonomisches und moralisches Elend, Abgeschiedenheit von Europa. Davon ist keine Andeutung in dem Werke, man kann es aber wohl verstehen, weil Schilderungen solcher abseits von europäischen Einflüssen stehenden Zustände zu der Aufgabe, die sich der Verfasser gestellt hat, nicht gehörten.

Zum Schluß noch zwei Bemerkungen, welche Äußerliches betreffen. Der Leser vermißt ungern Inhaltsangaben mit Andeutungen über die Anordnung des Stoffes, auch die einzelnen Abschnitte sind ohne Überschriften und Hinweise auf die Verteilung des Stoffes und die leitenden Gedanken, der sich selbst überlassene Leser muß sein eigener Führer sein. Um so mehr ist er dankbar für das sorgfältige Register der im Buche genannten Schriftsteller. Eine andere Bemerkung betrifft die Schreibweise fremder Namen. Die Gewohnheit der russischen Orthographie, Namen fremder hervorragender Schriftsteller oder geographische Namen auf russische Weise zu schreiben, nach dem lautlichen Wert, z. B. Goethe, Jean Paul, Rabelais, Diderot in die Form Gete, Žan Pol, Rable, Didro u. a. zu kleiden nimmt sich hier, wo deutsche Einflüsse so sehr betont werden, fremdartig aus, und man möchte meinen, daß in dieser Beziehung die Europäisierung Rußlands noch zurückgeblieben ist. Der Wunsch, die in Deutschland herrschende Schreibweise einzuführen, ist wohl vor der Hand aussichtslos, aber doch berechtigt für einen bestimmten Fall und zwar bei Übersetzungen ins Deutsche, wobei die ursprüngliche, in Deutschland übliche Orthographie selbstverständlich wäre. Die Übersetzung des besprochenen Buches ins Deutsche aber wäre ein großer Gewinn. Das deutsche Lesepublikum verfolgt die russische Literatur mit Teilnahme, aber die Bekanntschaft mit russischer Sprache ist sehr

selten: ein Werk von Wesselovsky, wie das über Boccacio 1893 hat sich so mancher Romanist sicher übersetzen lassen, aber literaturgeschichtliche Werke bleiben unbekannt, weil Übersetzungen sich meist auf Romane beschränken. Hoffen wir, daß sich für die „Westlichen Einflüsse" ein gediegener Übersetzer findet.

Breslau. Wladislaus Nehring.

Artur Chuquet, membre de l'Institut: Études d'histoire. Première série. Paris, Albert Fontemoing. 1903. 288 S. 8.[1])

Es ist merkwürdig, daß Georg Forster, einer der wenigen deutschen Schriftsteller, wenn nicht der einzige, der nicht bloß ein begeisterter Revolutionär und Republikaner war, sondern tätigen Anteil an der französischen Revolution nahm, noch niemals trotz aller Einzelaufsätze und Studien kongenial gewürdigt und von den Franzosen noch niemals eingehend behandelt worden ist. Diese Lücke füllt Chuquet aus, der gründliche Kenner deutscher Literatur, der zu einer solchen Darlegung ganz besonders dadurch befähigt war, daß er den ersten Jahren der französischen Revolution eine ganze Reihe ausführlicher Monographien gewidmet hatte.

In Chuquets Buch wird die Jugendgeschichte Forsters schnell erzählt, ausführlicher bei seinen Reisen verweilt, wobei zahlreiche Stellen aus Forsters Beschreibung natürlich in französischer Übersetzung eingeflochten werden. Mit großer Ausführlichkeit geht der Biograph auf Forsters Aufenthalt in Frankreich ein, auf seine Schilderungen Mirabeaus und auf seine Betrachtungen über französische Verhältnisse. Sehr umsichtig wird dargetan, wie klug Forster die Ereignisse betrachtete, und wie sicher er aus diesen nüchternen Erwägungen heraus die kommenden Geschehnisse voraussah.

Damit ist der Verfasser zu dem Zeitpunkte gelangt, da die Franzosen nach Mainz kamen. Chuquet stellt es so dar, daß Forster sich der französischen oder Revolutionssache anschloß, nicht aus Begeisterung für die Erhebung, sondern einerseits aus der Ansicht, daß er durch eine Flucht sein materielles Fortkommen schädige, andererseits aus Ehrgeiz, gerade in Mainz, das ihn bisher so gering geachtet, eine Rolle zu spielen, endlich veranlaßt durch das Zureden von Caroline Böhmer, L. F. Huber und von seiner eigenen Gattin Terese. Hier aber hat — wie ich glaube — der Verfasser einen großen Irrtum begangen: für Caroline mag es zutreffen, für Huber und Terese ist die Ansicht falsch. Huber war zwar ein Franzosen- und Revolutionsfreund, aber seine späteren Warnungen an Forster, nicht zu weit zu gehen, sind zu aufrichtig, als daß man ihn als Anstifter zu Forsters revolutionären Anschauungen ansehen sollte, und was Terese betrifft, so glaube ich in meinem Buche[2]) ganz deutlich gezeigt zu haben, daß sie trotz aller gelegentlichen Freiheitsbegeisterung eine Schülerin, nicht aber die Meisterin Forsters gewesen ist. In diesem Punkte hat Chuquet den Äußerungen Sömmerrings zu sehr vertraut, der ein Feigling war und sich durch häßliche

[1]) Die Studie Le révolutionnaire George Forster, auf die ausschließlich sich die nachfolgende Besprechung bezieht, nimmt gerade die Hälfte des Buches ein. [2]) Terese Huber. Leben und Briefe einer deutschen Frau. Stuttgart, Cotta 1901.

Schmähungen gegen die Superiorität Teresens wandte, die er übel empfunden, und hat sich ferner von den Mainzer Pamphletschreibern irre führen lassen, die sich an Terese hielten, weil diese vielleicht übereilt schnell geflohen war, und sie kritiklos mit anderen leichtsinnigen Weibern auf eine Stufe stellten.

Die Tätigkeit Forsters im Dienst der französischen Revolution wird eingehend und anschaulich erzählt. Freilich wird die Tatsache, daß Forster während dieser Frankreich gewidmeten Tätigkeit Geld von Preußen annahm, eine Tatsache, die doch sehr traurige Schlüsse auf Forsters politische Gesinnung ziehen läßt, nicht mit Stillschweigen übergangen, aber doch im Vergleich zu der Ausführlichkeit der sonstigen Darstellung, der Genauigkeit in der Schilderung jedes kleinsten Mainzer Vorganges recht kurz dargetan. Von ganz besonderem Interesse wird die Darstellung dieser Epoche in Forsters Leben dadurch, daß Chuquet nicht bloß Forsters Schriften und die auf wesentlich Mainzer Quellen beruhenden deutschen Arbeiten, sondern auch französische Archive benutzt. Aus ihnen erfährt man, daß Forster im März 1793 von den französischen Gesandten eine Gratifikation von dreihundert Livres bekam, daß er Nachfolger des krankgewordenen Grégoire, des Nationalkommissärs werden sollte und daß durch diesen und seinen Kollegen den Behörden in Paris gegenüber Forsters Tugend, Talent und Civisme gerühmt wurde.

Die gesetzgeberische, ja auch militärische Tätigkeit Forsters, die Umwandlung des „Clubbs" in eine „Gesellschaft der freien Deutschen", die durch Forster erzwungene Vereinigung dieses rheinischen Bundes mit Frankreich, seine Gesandtschaft nach Paris, um diese Verbindung mitzuteilen, alles dies wird ausführlich berichtet. Mit nicht geringerer Ausführlichkeit wird der letzte Akt der Tragödie von Forsters Leben dargestellt. Denn sein Pariser Leben ist eine Tragödie, nicht bloß deswegen, weil Forster arm und krank war, sondern zunächst, weil er, an Beschäftigung gewöhnt, längere Zeit in einer entnervenden Abwartestimmung leben mußte, sodann, weil er fern von den Seinen lebte, die er noch immer liebte, obgleich er deutlich erkannte, daß ihm Terese unwiederbringlich verloren war und vor allem, weil er in Frankreich statt seine revolutionäre Gesinnung zu stärken und seine Leidenschaft für die Republik zu erhöhen, in seinen Überzeugungen wankend, jedenfalls in seinem Entusiasmus ernüchtert wurde und doch nicht aufhörte, der Sache zu dienen, der er innerlich einigermaßen entfremdet war. Es ist bedauerlich, daß gerade für diese Abschnitte die französischen Quellen vollständig versagen, bedauerlich, aber nicht merkwürdig. Denn die Archive besitzen nichts von ihm, da er verhältnismäßig selten auf offiziellen Missionen sich befand und der bei seinem Tode in Paris vorgefundene schriftliche Nachlaß ging, wie ich aus manchen an Terese Huber gerichteten Schreiben nachgewiesen habe, durch die Sorglosigkeit der Pariser Beauftragten verloren.

Ein Schlußkapitel handelt über das Ende Forsters, gibt eine Schilderung des Verhältnisses zwischen Forster und Terese, die, nach den von mir veröffentlichten Briefen in manchen Punkten hätte geändert werden können. Chuquet kennt mein Buch wohl, hat aber die früher von ihm geschriebene

Darstellung nach diesen Materialien umzuändern nicht für nötig gehalten. Besonders kann ich nicht zugeben, daß der Brief, in dem sie den Tod Forsters ihrem Vater mitteilte, ein „schimpflicher Brief" gewesen sei, wie der alte Heyne an Sömmerring schrieb. Freilich konnte Chuquet diesen Brief noch nicht kennen. Auch ich erhielt ihn erst lange nach dem Abschluß meines Werkes und habe ihn erst kürzlich veröffentlicht. (Westermanns Monatshefte, August 1903, S. 683). Aber nun, nachdem er vorliegt, wird man nicht mehr sagen dürfen, daß der Brief schimpflich sei. Denn so lautet der wichtigste Teil: „Ich habe so viel gelitten, daß ich auch dieses zu überstehen gewiß bin, aber bis jetzt kannte ich dennoch nicht, was Mut sei. Unsere Verbindung war ein Rätsel des Schicksals — acht Jahre lang ist sein Glück das heiligste Geschäft, der sehnlichste Wunsch meines Lebens gewesen und nie gelang er, ewig stand er mit meiner Ruhe, mit meiner erträglichen Existenz im Streit. Jetzt war mein Glück, mein Gewissen, seine Ehre, alles verbunden und befriedigt, wir arbeiteten auf eine einstige glückliche Vereinigung hin; unser Wiedersehen war uns das Pfand der Zukunft gewesen — und nun geht er von seinen trostlosen Kindern fort. Er wußte es, und unsere Liebe und die Ahnung unseres Schmerzes hat gewiß in seinem einsamen Tod ihn umschwebt. Nun ist der Vater bei seinen Kindern, zwei hat er mir gelassen, und die will ich zu ihm führen, und sie sollen seiner würdig, ihn wiedersehen."

Die Charakteristik, mit der Chuquet den Leser entläßt, ist nicht eben begeistert und auch nicht begeisternd: nachdem Forster als Nicht-Deutscher als geborener Pole, als Weltbürger charakterisiert worden, heißt es: „er war des hochherzigen Aufschwungs und schöner Opfer fähig. Er begriff die Revolution und bewunderte sie in dem, was sie Großartiges besaß. Er liebte Frankreich aufrichtig; mögen seine Irrtümer und Mängel auch noch so groß gewesen sein, so verdient er, daß man ihn nennt, wie man ihn genannt hat „den edlen Forster".

Was wäre Forsters Ende gewesen, wenn er nicht schon Anfang 1794 gestorben wäre? Es ist schwer, vielleicht auch müßig, historische Kombinationen anzustellen: Fantasie und Logik stellen sich manches ganz anders vor, als es die unerbittliche Notwendigkeit der Geschichte gestaltet. Wilhelm von Humboldt meinte, Forsters früher Tod sei ein Glück für ihn gewesen. Sein Geschick barg nicht die Bedingungen des Glückes in sich; der neuste Biograph führt aus, daß er im Gegenteil die Schreckensperiode glücklich überstanden haben, als französischer Gesandter, später als Beamter in den anektierten deutschen Landesteilen eine große Wirksamkeit entfaltet und schließlich auch als segensreich wirkender Beamter, die Verehrung oder das Lob seiner Landsleute erlangt haben würde, die ihn jetzt einen Verräter schelten. Diese Meinung kann ich nicht teilen. Zwei Momente, die sich besonders stark bei Forster zeigen, sind: leichte Erregbarkeit und Undiszipliniertheit, zwei Eigenschaften, die für den Menschen und Schriftsteller vielleicht nicht schädlich, für den Beamten geradezu tödlich sind. Wenn es für die Geschichte angeht, Schlüsse und Voraussetzungen zu ziehen, Wirkungen von Ursachen herzuleiten, so müßte man sagen: gerade die ange-

führten Eigenschaften wären bei Forster bei längerem Leben verhängnisvoll gewesen. Zwar brauchte die Republik bedeutende Männer, nicht geradezu Kreaturen, aber immerhin Menschen, die ihren abweichenden Überzeugungen, wenn auch widerwillig, Schweigen geboten, und die ihr Amt, selbst dessen Kleinlichkeiten eifervoll verrichteten. Das aber war gerade Forsters Sache nicht: er konnte weder schweigen, noch den stets gleichmäßig geregelten Weg des Dienstes maschinenartig gehen. Er war ein schlechter Professor und ein noch schlechterer Bibliothekar gewesen, und wer seine Briefe aus Kassel, Wilna und Mainz kennt, der weiß, wie geläufig, man möchte fast sagen, notwendig, ihm das Raisonnieren über seine Vorgesetzten und Oberen war. Mit solchen Eigenschaften aber machte man sich den Machthabern in Paris nicht angenehm; die Stellung eines solchen Mannes wäre daher stets gefährdet gewesen.

Wirkliche Fehler in der Wiedergabe deutscher Stellen oder Büchertitel lassen sich in Chuquets Studie kaum nachweisen; zu berichtigen ist nur, daß die Geschichte der Alchemie nicht von Kapp, sondern von Kopp ist. Der deutsche Literarhistoriker kann immer von Chuquet lernen. Besonders interessant ist der Nachweis, wie Forster schon 1792 in einer deutschen Schrift das Wort „plantiert" schreibt und der fernere, daß er das berühmte Wort geprägt hat „die Preußen können nach Paris kommen, aber sie werden nicht wieder herauskommen", ein Wort, das gewöhnlich Goethe zugeschrieben wird.

Trotz manches Widerspruchs gegen Chuquets Auffassung muß man sagen, daß seine Darstellung vortrefflich geschrieben, auf gründlicher Kenntnis der Quellen und der biographischen Literatur aufgebaut ist und sowohl wegen ihrer inneren Eigenschaften, als aus einem äußeren Umstande willkommen ist, dem nämlich, daß sie ein gutes Stück internationaler Literaturgeschichte, eine unparteiische Biographie eines Deutschen aus der Feder eines Franzosen gewährt. —

Im Anschluß an diese Besprechung sei es gestattet, einen Beitrag zu Forster zu geben und zwar zwei ungedruckte Briefe in französischer Sprache. Sie sind der öffentlichen Bibliothek von Nancy entnommen,[1]) sind als Nr. 1260 des Katalogs der Handschriften verzeichnet. Sie sind an Herrn und Frau Professor Schweighäuser[2]) in Straßburg gerichtet. Der Mann ist ein allgemein bekannter, gelehrter Philologe, die Frau eine bisher wenig bekannte Schwärmerin für die Revolution, eine romantische Dame, die in ihrem Herzensleben manche Ähnlichkeit mit vielgenannten Frauen aus der Zeit und Gesellschaft der Romantik aufweist. Beide traten mit Forster dadurch in nähere Verbindung, daß Terese bei ihrer Flucht aus Mainz nach der Schweiz in Straßburg vom 8. Dezember 1792 bis 4. Januar 1793 viel mit ihnen verkehrte und sich mit der Frau innig befreundete. Die Briefe

[1]) Für die mir freundlichst zugesandte Abschrift sage ich der Verwaltung der Bibliothek auch an dieser Stelle meinen Dank. [2]) Von dieser merkwürdigen Frau besitze ich eine ziemliche Anzahl, teils deutsch, teils französisch geschriebener Briefe an Terese Forster. Sie sind in einer größeren Studie über Katharina Schweighäuser analysiert und teilweise abgedruckt, die in der Zeitschrift „Nord und Süd" (1904) erschienen ist.

Forsters sollen hier, da sie im ganzen verständlich sind, nicht im einzelnen kommentiert werden. Nur so viel sei ihnen vorangeschickt, daß damals Forsters Begeisterung für die Revolution noch keineswegs vollständig war, wenn sich auch zwischen dem ersten und zweiten Brief eine Umwälzung in ihm vollzog.

Die sehr merkwürdigen Briefe lauten so:

Mayence le 22 Janv. 1793. 2e de la République.

Votre lettre, mon digne concitoyen, me fait un plaisir extrême. Je me livre avec une confiance sans bornes aux sentimens d'amitié, qu'elle m'inspire et croyés que j'y vais de bon cœur, car je viens de faire encore l'expérience de l'incertitude des choses humaines et de la mauvaise foi de ceux qui devroient être les plus intéressés à faire triompher la vertu.

Je vous prie de faire passer l'incluse à ma pauvre petite femme, par les mains de vos amis à Bâsle. J'espère sous peu, me trouver en état de vous remercier personnellement de tout ce que vous faites pour moi et pour ma famille, car je vois que l'on veut faire la révolution de Mayence comme on en a fait tant, c'estadire moyennant les petites intrigues et la réunion avec les derniers des hommes. Je n'ai jamais cru que la perfection étoit de ce monde et j'aurois été content de concourir à un établissement que je croyois utile à nos concitoyens, même quand il eut fallu se servir de ces hommes équivoques et dangereux dont la nullité les rend capable de prendre toutes les formes et de s'adapter à tous les régimes. Mais comme je ne consentirai jamais à être la dupe des intriguans et bien moins encore, l'instrument passif de ceux que je ne peux jamais estimer, je vois clairement, que le moment est venu, où je dois quitter la scene, si je prétends conserver l'honneur et le respect pour moi-même. Si la révolution de Mayence ne peut s'opérer que par une coalition entre les commres[1]) de la C. N.[2]) et quelques misérables, je la leur abandonne. J'ai assés fait, j'ai assés travaillé de bonne foi jusqu'ici, pour me consoler et pour jouir de ma conviction intime; si la république, convaincue de mes bonnes intentions et de mon inviolable attachement à ses principes, veut un jour me donner une preuve, qu'elle me rend justice, je me croirai très heureux; sinon, j'aurai fait mon devoir et c'est assés.

Conservés-moi votre amitié, cher concitoyen, car il faut que les hommes vertueux s'aiment, tout comme les coquins s'ameutent, pour se dédommager des torts qu'on leur fait essuyer de toutes parts. Votre fils, s'il vient ici, trouvera mes bras ouverts pour le recevoir, tant que je reste ici. —

Je vous embrasse fraternellement et je vous le repête, je n'en adore pas moins la Liberté, pour avoir rencontré de faux prêtres auprès de ses autels. Forster.

Mayence 11e mars, 2e de la République française.

Chère citoyenne. Vous auriez reçu réponse à Votre chère lettre du 1er de ce mois, avant ce jour, si mon absence d'ici ne m'en avoit

[1]) commissaires. [2]) Convention nationale.

privé jusqu'à ce moment. J'ai organisé les municipalités des Comtés de Linange et envoyé les Comtés refractaires à Landau;[1]) à présent je suis de retour ici pour attendre l'ouverture de la Convention Mayençoise. La douleur qui se peint dans votre lettre, n'est que trop bien motivée par ce qui vient d'arriver chés vous; elle m'est sacrée et elle doit l'être lors même que les passions particulières auroient eu moins de part aux événemens que vous ne paroissez leur eu attribuer. Les hommes ne seront jamais des anges; le plus bel ouvrage de la raison sera susceptible encore d'être défiguré par l'amour propre et l'abus marchera toujours de front avec le principe. Il est de l'homme vertueux de ne pas méconnoître le principe, même au moment où l'esprit de vengeance s'en couvre pour frapper ses coups à son ombre. Je sollicite dans ce moment toute l'ardeur de votre patriotisme en faveur de la cause principale; oublions tous les petits interêts; après le siège de Maestricht manqué, il n'y a qu'un redoublement de vigueur et de courage qui puisse sauver le fruit de toute la campagne prochaine. Sauvons d'abord la France et puis encore sauvons la france. Il faut que la tyrannie extérieure expire sous nos coups, c'est alors que nous aurons le loisir de sonder nos playes. Je verrai votre fils avec tout l'intérêt que vous et votre mari m'inspirent et je suis très-inviolablement.

Votre concitoyen
Forster.

A la citoyenne
Schweighäuser
Strasbourg.

Berlin. Ludwig Geiger.

Petzet, Erich, Paul Heyse als Dramatiker. Stuttgart und Berlin, J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, 1904. 103 S. 8°.

Bei einem Dichter von dem Range eines Paul Heyse ist man gewöhnt einen strengeren Maßstab anzulegen als bei den Durchschnittspoeten, die, lediglich von glühendem Ehrgeiz getrieben, gelegentlich auch die Rolle eines dramatischen Dichters spielen wollen. Hier muß man sich fragen: Ist Heyse ein Dramatiker großen Stils oder nicht? Denn daß er große Bühnenkenntnis und dramatisches Geschick besitzt, hat er wohl hinlänglich in der stattlichen Reihe seiner dramatischen Dichtungen erwiesen.

Ich glaube, daß die vorgenannte Frage längst und zwar zuungunsten des Dichters entschieden worden ist. Allerdings mag der Beurteiler des „Dramatikers" Heyse zur rechten Zeit an den großen Meister der Novelle denken und unwillkürlich Vergleiche zwischen beiden anstellen; allein wenn die dramatische Begabung Heyses seiner epischen völlig ebenbürtig ist, braucht sie solche Gegenüberstellungen nicht zu scheuen.

Trotzdem müssen wir Erich Petzet dankbar dafür sein, daß er dieses Thema noch einmal aufgegriffen hat. Seine verdienstliche Arbeit führt uns den Werdegang des Dramatikers Heyse in ebenso erschöpfender wie verständnisvoller Weise vor, so daß sie einen höchst beachtenswerten Beitrag zur

[1]) Darüber näheres bei Chuquet S. 215 f.

Heyse-Literatur bildet. Freilich krankt das Buch an einem Grundfehler: Petzet sieht das dramatische Schaffen seines Helden in allzu rosigem Lichte; er profezeit einer Reihe von Dramen desselben „eine fröhliche Urständ und ein dauerndes Leben" und betrachtet ihn als „einen Fortbildner und Führer zu neuen Zielen, im Drama wie in der Novelle". Dieses Urteil wird der objektive Kritiker schwerlich unterschreiben, da es ja Heyses dramatische Kunst mit seiner Epik auf gleiche Stufe stellt. Richard M. Meyer, der die Eigenart von Heyses Lyrik und Novellendichtung klar und scharf erkennt, nennt Heyses Liebe zum Drama im ganzen „eine unglückliche" und bemerkt hierzu: „Seine zahlreichen Tragödien gehen wie ein wohlarrangierter Wechsel schöner Gruppen unter melodischem Flötenklang kühl und fremd an uns vorüber; es fehlt die Wärme des Einfühlens, die Kraft des Mitreißens."

Wer Petzets Buch mit Nutzen lesen will, muß von dieser irrigen Anschauung des Autors absehen, die einer leicht begreiflichen Begeisterung für Heyses gesamtes künstlerisches Schaffen zu entspringen scheint. Petzet sucht die Einheit der künstlerischen Persönlichkeit des Dichters „in der fast verwirrenden Mannigfaltigkeit der Stoffe und Stilarten seiner Dramenwelt" darzustellen und dieses scheinbare Chaos zu systematisieren, ohne dabei Heyses Entwicklungsgang nach dieser Richtung hin zu vernachlässigen. Auch hier beschäftigen den Dichter große psychologische Probleme; allein nicht immer gelingt es ihm alles in Handlung aufzulösen, den breiten Fluß der Erzählung zurückzudrängen, und dies kann auch Petzet nicht ganz verhehlen.

Als eine Ehrenrettung des „Dramatikers" Heyse darf das Werk nicht gelten, obgleich es eine solche beabsichtigt. Es bringt uns seinem dramatischen Schaffen ganz nahe und verbessert manche einseitige Kritik über einzelne Stücke desselben. Daß Heyse immer „der Dichter par excellence" bleibt, wie Gottfried Keller sagt, wird man ohne weiteres zugestehen; allein das Gesamturteil über seine Dramatik vermag auch Petzet nicht umzustoßen.

München. Aloys Dreyer.

Notizen.

Nachträge zu Rudolf Asmus „Hypatia in Tradition und Dichtung" VII, 11f. I. Que le savant auteur de l'article me permette de lui signaler qu'un illustre poète français du milieu du 19e siècle, Leconte de l'Isle, a consacré à la vierge d'Alexandrie deux beaux poèmes. Ils se trouvent dans les «Poèmes antiques» (Paris 1853), le premier recueil de poésies que publia le jeune maître de l'école dite du «Parnasse». Le premier de ces poèmes, intitulé simplement «Hypatie» est une longue invocation (13 strophes en alexandrins à rimes croisées) à la fille de Théon, et le poète y développe son admiration presque religieuse pour la vierge, qui, fidèle à la tradition hellénique, fut la dernière incarnation

du souffle de Platon et du corps d'Aphrodite,

et sut mourir pour un idéal que Leconte de l'Isle estime supérieur à l'idéal chrétien. Le poème finit par une sorte d'acte de foi à la Beauté, abstraction divine, qui seule survit et par quoi le poète peut communier, au-delà des siècles, avec les âmes sublimes comme celle d'Hypatie. En ce poème, Leconte de l'Isle exprimait avec force, et dans une langue impeccable, trois

de ses tendances prédominantes: le pessimisme fondé sur l'idée de l'écoulement universel, l'amour de la civilisation grecque, comme du moment où l'humanité a le mieux approché la perfection qui lui est propre, enfin le sentiment que rien au monde ne vaut que par la beauté matérielle, «l'éternelle beauté des couleurs et des formes», seule chose terrestre qui soit éternelle. Hypatie lui est un symbole de la culture grecque. Il faut noter que dans le recueil des «Poèmes antiques», la pièce en question ouvre la série des poèmes traitant des sujets grecs et latins; le livre commence par une série de poèmes indous, continue par la série gréco-latine, de beaucoup la plus longue, puis après des poésies «diverses» — de pures descriptions de nature —, une série de «chansons écossaises», et conclut par trois pièces philosophiques.

La série gréco-latine se ferme par une sorte de fragment dramatique intitulé «Hypatie et Cyrille». La nourrice d'Hypatie supplie la jeune fille de ne pas se rendre au temple où ses auditeurs habituels l'attendent; car:

sous leur barbe hideuse et leur robe en lambeaux,
les hommes du désert sortent de leurs tombeaux.
Hachés de coups de fouet, saignants, fangeux, farouches,
pleins de haine, ton nom, ma fille, est dans leurs bouches.

Hypatie déclare qu'elle ira tout de même, quand Cyrille franchit le seuil de sa maison. Une longue discussion s'engage entre elle et lui: en termes élevés et poétiques, Cyrille et Hypatie exaltent tour à tour la beauté de la culture antique qui se meurt, la grandeur du christianisme qui vient de naître. Cyrille ne réussit pas à la ramener à Jésus. A mots couverts, il lui fait entendre que le silence pourrait peut-être la sauver. Hypatie s'indigne et le congédie:

C'est bien, je sais mourir . . .

et le fragment finit ainsi:

(La nourrice).
Mon enfant, tu le vois, toi-même en fais l'aveu:
Tu vas mourir!
(Hypatie).
Je vais être immortelle. Adieu!

Ainsi la figure d'Hypatie a arrêté l'attention de Leconte de l'Isle assez pour qu'il se serve d'elle une deuxième fois. Le poème «Hypatie» nous la montrait comme une sorte de symbole de cette eurythmie grecque dont le poète allait essayer de faire passer quelque chose en notre âme par la suite des pièces gréco-latines. «Hypatie» lui servait d'introduction. Le cycle gréco-latin épuisé, le poète revient à elle et dans le petit drame «Hypatie et Cyrille» fait d'elle comme un symbole encore de cette culture grecque, mais expirante. Les détails historiques précis qu'on trouve dans notre première citation montrent qu'il connaissait les textes relatifs à Hypatie.

Etant donné l'influence considérable exercée par Leconte de l'Isle sur la pensée française de la seconde moitié du dernier siècle, je crois que les lecteurs des «Studien», que M. Asmus a renseignés avec tant d'érudition sur la tractation du motif d'Hypatie par La Calprenède et Baculard d'Arnaud, regretteraient de ne pas connaître les traces laissées par l'histoire de la fille de Théon dans l'œuvre d'un des plus illustres poètes français de la période contemporaine, dont l'action est encore vivante et féconde.

Et vers 1885 un jeune homme que Leconte de l'Isle aimait écrivit sur son conseil une nouvelle «la Vierge assassinée» dont le sujet était la mort d'une Grecque, que l'auteur nomme Athéné, mais dont la figure et le destin sont identiques à la figure et au destin d'Hypatie. Le jeune homme se nommait Maurice Barrès. Il a acquis depuis une gloire littéraire, et l'Académie française l'a élu en 1906. Sa nouvelle (parue en 1888 dans le volume «Sous l'œil des barbares» et rééditée à part en 1904) contient des vues philosophiques plus abstraites que ces vers de Leconte de l'Isle. Son Athéné représente bien le génie grec, mais aussi la tradition: Barrès est un

philosophe essentiellement traditionnaliste. Elle est l'âme d'une race, un symbole historique et non seulement le type d'un certain idéal philosophique et poétique. Son œuvre est à la fois un témoignage du retentissement de l'«Hypatie» de Leconte de l'Isle et le véhicule d'idées qui exercent aujourd'hui une action profonde sur les jeunes Français. On ne pouvait parler d'«Hypatie» de l'Isle sans nommer Barrès.

Paris. Maurice Pierrotet.

II. Arnold Beers Tragödie ist nicht der einzige deutsche Versuch einer Dramatisierung des Hypatiastoffes. Karl Hilm, „Hypatia". Drama in 5 Aufzügen und einem Nachspiel. Schwarzendorf-Berlin, Verlag Renaissance 1903. 172 S. 8°; vgl. Österreichische Rundschau 1905. II, 86.

Wien. Emil Horner.

Erfreulicherweise ist zu berichten von dem Erscheinen einer neuen Lieferung (Die dramatischen Dichtungen III., des ganzen Werkes V. Band) von Hans Gerh. Gräfs bereits öfter (I, 513; III, 400) erwähntem, wertvollen, ja für das Goethestudium fast unentbehrlichen Werke „Goethe und seine Dichtungen" (Frankfurt a. M., Literarische Anstalt Rütten u. Loening 1906. VIII, 597 S. 8°). Der neueste Teil stellt Goethes Selbstzeugnisse über Hauptwerke wie Goetz, Iphigenie, natürliche Tochter, aber auch über eine ganze Reihe kleinerer dramatischer Arbeiten, Bruchstücke und eben nur erwähnte Pläne, sowie über die 14 Maskenzüge zusammen in der nun bereits trefflich bewährten Art des ebenso kundigen wie sorgfältigen Verfassers. Man kann nicht dringend genug wünschen, daß eine Steigerung der Teilnahme für dieses monumentale Goethewerk seine leider noch in Frage stehende Fortsetzung und Vollendung sichern möge. M. K.

Die 5. Serie von Hanns Oertels „Contributions from the Jāiminīya Brāhmaṇa to the history of the Brāhmaṇa literature" (S. A. aus dem „Journal of the American Oriental Society, XXVI, 176—196) stellt im 1. Kapitel „Indra in the guise of a woman" vedische Stellen, in denen Indra sich in der Verkleidung als Weib einer Geliebten nähert, mit zahlreichen abendländischen Fassungen dieses Motivs zusammen. Unter II bringt der Verfasser Parallelen bei zu Ovid, A. A. III, 787 f. (Mille modi Veneris: simplex minimique laboris, Cum iacet in dextrum semisupina latus) und bespricht im Anschluß daran griechische Parallelen zu dem indischen Volksglauben, daß sich der männliche Fötus in der rechten, der weibliche in der linken Hälfte des Uterus entwickele. Kapitel III gibt die Jāiminiya-Brāmaṇa-Version der Legende von Svarbhānu in Text und Übersetzung. Kapitel IV bringt aus dem Jāiminiya-Brāhmaṇa Text und Übersetzung einer Legende, in der Indra in Affengestalt ein Opfer stört, und es werden zur Erläuterung andere vedische und nachvedische Texte herangezogen, an denen gezeigt wird, daß Indra ein Gegenstück des Proteus und Vertumnus oder des Nectanabus der europäischen mittelalterlichen Literatur ist. Das kurze 5. Kapitel behandelt „the Lex talionis in the other world".

Döbeln. Joh. Hertel.

Wo liegen die „Katzenhäuser"? In „Minna von Barnhelm" erwähnt Werner die „Affaire bei den Katzenhäusern". Letztere kannte Lessing schon aus seiner Meißner Zeit, zu welcher das heutige Dörfchen Katzenberg so hieß. Im Reisejournale Josephs II. z. B. steht: „gleich außer Meißen auf der Anhöhe beym Galgen (d. i. an der Nossener Straße beim heutigen Galgengute) fangt die Position an, so der Printz Heinrich mit der Preußischen Armée bey den so genannten Katzenhäusern hatte." [1] —

Blasewitz. Theodor Distel.

[1] Man vgl. „Neues Archiv für sächsische Geschichte . . ." XVIII. — 1897 —, 344.

Graf Platens Nachbildungen aus dem Diwan des Hafis

und ihr persisches Original.

Von

Friedrich Veit (Tübingen).

Bei vorliegender Arbeit bin ich von verschiedenen Seiten mannigfach unterstützt und gefördert worden. Mein Dank gebührt in erster Reihe der Königl. Bayerischen Hof- und Staatsbibliothek in München, die mir eine ganze Reihe von ihr gehörigen Handschriften auf längere Zeit nach Tübingen geschickt hat; insbesondere auch dem Bibliothekar an genannter Bibliothek, Herrn Dr. Erich Petzet, der mir außerdem auf verschiedene Anfragen bereitwilligst Auskunft erteilte. Ferner der Kaiserl. Universitäts- und Landesbibliothek zu Straßburg, die mir ihre reichen Bücherschätze in liberalster Weise zugänglich gemacht und mir auch allerlei davon nach Tübingen mitzunehmen gestattet hat. Weiter bin ich zu Danke verpflichtet meinem lieben Freund und einstigen Lehrer, Professor Dr. Paul Horn in Straßburg, der mittelbar die Veranlassung zu dieser Arbeit gab, und mir auch während derselben durch Literaturangaben u. dgl. beigesprungen ist. Wertvolle mündliche Angaben über das heutige Leben in Schiras und Bagdad verdanke ich Herrn Professor Dr. Andreas in Göttingen, sowie meinem lieben Freunde, Professor Dr. Adam Mez in Basel. Endlich – last but not least – sei gedankt dem Herausgeber dieser Zeitschrift, der seine Vermittlung bei Entleihung der Münchener Handschriften eintreten ließ.[1])

[1]) Bei der Wiedergabe persischer Wörter und Zitate war ich durch typographische Rücksichten sehr beschränkt: ich durfte weder persische

Literatur- und Abkürzungsverzeichnis.[1])

Aumer = Catalogus codicum manuscriptorum Bibliothecae Regiae Monacensis I, 3: Die persischen Handschriften der Königl. Hof- und Staatsbibliothek in München beschr. von Jos. Aumer, München 1866.

Browne = A Literary History of Persia. By Edward G. Browne. London. I: 1902; II: 1906.

Grundr. = Grundriß der iranischen Philologie . . . herausg. von Wilh. Geiger und Ernst Kuhn. Straßburg 1895–1904.

Originaltypen noch die üblichen Transskriptions-Buchstaben verwenden. Unter diesen Umständen mußte ich mich bei der Umschrift vorwiegend an die deutsche Orthographie halten und auch einheitliche Laute (z. B. ch, sch) durch Buchstabengruppen ausdrücken. – Im allgemeinen halte man sich im folgenden bei der Aussprache persischer Wörter an die Regeln der deutschen Bühnenaussprache, wie sie jetzt durch Siebs (Grundzüge d. Bühnenaussprache. 2. Aufl. Berlin 1904) kodifiziert sind. Vokale sind stets kurz zu sprechen, soweit sie nicht durch darübergesetztes ^ als Längen bezeichnet sind. Für z und gh gilt die holländische Aussprache (stimmhafte interdentale bzw. velare Spirans), für th die englische (stimmlose postdentale Spirans); d ist nach Vokalen als stimmhafte postdentale Spirans (wie englisches th in smooth, father) zu sprechen, sonst wie im Deutschen; s ist stets stimmlos. Bei den zahlreichen aus dem Arabischen stammenden Lehnwörtern lasse ich die feineren Nuancen des arabischen Konsonantismus unbezeichnet, schreibe also für beide arabische k-Laute nur k, für beide arabische h-Laute nur h usf. – Die Aussprache des Neupersischen zu Hafis' Zeit (14. Jahrh.) ist bei dem heutigen Stande der Forschung nicht mit hinreichender Genauigkeit festzustellen: ist doch auch die weit mehr als die Iranistik gepflegte Germanistik noch nicht so weit, phonetisch genau angeben zu können, wie etwa Herr Walter von der Vogelweide oder Herr Hartmann von Ouwe Wörter wie stein, liute, getân ausgesprochen haben. (Übrigens hat Hafis im allgemeinen ebensowenig wie z. B. die mhd. Dichter in der Umgangssprache seiner Zeit gedichtet: es ist uns in seinem Diwan ein Gedicht erhalten, in welchem der Dialekt seiner Vaterstadt, das Schîrâzî, verwandt ist, nämlich das Stück HB. 572 = HR. III, 226; vgl. dazu Grundr. I, 2, 381). Auch wie Hafis' Gedichte heutzutage in seiner Heimat gelesen werden, ist mir unbekannt. Mit einiger Sicherheit zu erschließen ist dagegen die Aussprache des Persischen zur Zeit der Entstehung der neupersischen Schriftsprache, also etwa im 9. Jahrhundert n. Chr. Ich glaube somit am sichersten zu gehen, wenn ich bei der Umschreibung diese Sprachstufe (die ja allerdings 500 Jahre älter ist als Hafis) wiederzugeben trachte: es ist dies dann jedenfalls die Sprache, die Hafis schrieb, ja die seine Landsleute noch gegenwärtig schreiben.

[1]) Hubert Tschersigs Monographie „Die deutsche Gaselendichtung und Graf Platens Gaselen", die als XI. Bd. von Koch-Sarrazins „Breslauer Beiträgen zur Literaturgeschichte" (Leipzig, Quelle & Meyer, 1907) erscheint, ist noch vor Veits Untersuchung, unabhängig von ihr, abgeschlossen worden. (Anm. d. Red.)

Hammer = Der Diwan von Mohammed Schemsed-din Hafis. Aus dem Persischen zum erstenmal ganz übersetzt von Joseph v. Hammer. Stuttgart und Tübingen 1812–1813.

HB. = Die Lieder des Hafis. Persisch mit dem Kommentar des Sudi hrsg. von Herm. Brockhaus. Leipzig 1854–1860. [angeführt nach Gaselen und Beits]

HR. = Der Diwan des großen lyrischen Dichters Hafis im persischen Original hrsg., ins Deutsche metrisch übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Vincenz Ritter von Rosenzweig-Schwannau. Wien 1858–1864. [angeführt nach Band und Seite]

Horn = Geschichte der persischen Literatur. Von Prof. Dr. Paul Horn. Leipzig, C. F. Amelangs Verlag, 1901 = Die Literaturen des Ostens in Einzeldarstellungen: VI. Band, 1. Halbband.

JA. = Journal Asiatique . . . publié par la Société Asiatique. Paris. [angeführt nach Serie, Band u. Seite]

Jackson = Persia past and present, a book of travel and research . . . by A. V. Williams Jackson. New-York 1906.

Jacob = Das Weinhaus nebst Zubehör nach den Gazelen des Hafiz . . . Von G. Jacob (= Orientalische Studien, Theodor Nöldeke zum 70. Geburtstag gewidmet . . . Gießen 1906: II, 1055–1076). [angeführt nach den Seitenzahlen des Sonder-Abdrucks]

N. = Platens Nachbildungen aus dem Diwan des Hafis (= PlR I, 551–590). [angeführt nach Nummern[1]) und Strofen]

Or. Lit. = Die orientalischen Literaturen . . . von Erich Schmidt, A. Ermann, C. Bezold usw. . . . Berlin und Leipzig 1906.

Pendn. = Pend-namèh, ou le livre des conseils de Férid-eddin Attar, traduit et publié par M. le Bon Silvestre de Sacy. (Paris) 1819.

Pers. = Codex Persicus Monacensis.

Philipp = Beiträge zur Darstellung des persischen Lebens nach Muslihuddîn Sa'dî . . . von Carl Philipp . . . Halle a. S. 1901.

Plat. = Codex Platenianus Monacensis.

Pl F. = Gesammelte Werke des Grafen August von Platen. In einem Band . . . Stuttgart und Tübingen 1839. (Hrsg. von Friedrich Grafen von Fugger-Hoheneck und Karl Pfeufer: s. Pl R. I, III).

Pl R. = August Graf von Platens Werke . . . Hrsg. von Carl Christian Redlich. Berlin (1880—1882).[2])

Pl T. = Die Tagebücher des Grafen August von Platen. Aus der Handschrift des Dichters hrsg. von G. v. Laubmann und L. v. Scheffler. 2 Bände. Stuttgart 1896–1900.

Rasmussen = Studier over Hâfiz, med sideblik til andre persiske lyrikere af Harald Rasmussen. Köbenhavn 1892.

Remy = The influence of India and Persia on the poetry of Germany

[1]) Redlichs Numerierung mußte zum Zitieren beibehalten werden, da sie in allen bisherigen (vollständigen) Ausgaben angewandt wird. Daß sie von Platens eigener Zählung abweicht und daher in künftigen Ausgaben zu ändern sein wird, soll in vorliegender Arbeit gezeigt werden.

[2]) Eine vollständige, auch den ganzen noch ungedruckten Nachlaß umfassende Ausgabe von Platens Werken, bearbeitet von Max Koch und Erich Petzet, wird 1908 im Verlage von Max Hesse zu Leipzig erscheinen.

by Arthur F. J. Remy. New-York 1901 (= Columbia University Germanic Studies: Vol. I, No. IV).

Rückert-Pertsch = Grammatik, Poetik und Rhetorik der Perser. Nach dem 7. Bande des Heft Kolzum dargestellt von Friedrich Rückert. Neu hrsg. von W. Pertsch. Gotha 1874.

Shamsi Tabrîz = Selected poems from the Dîvâni Shamsi Tabrîz, edited and translated . . . by Reynold A. Nicholson . . . Cambridge 1898.

SSh. = Persische Grammatik . . . von Carl Salemann und Valentin Shukovski. Berlin 1898.

Sven Hedin = Genom Persien, Mesopotamien och Kaukasien. Reseminnen af Sven Hedin. Stockholm 1887.

Vullers = Joannis Augusti Vullers Lexicon Persico-Latinum etymologicum. Bonnae a. Rh., 1855–1864.

Wilberforce Clarke = The Dîvân, written in the 14th century, by . . . Khwâja Shamsu-d-Dîn Muhammad-i-Hâfiz-i-Shîrâzî, otherwise known as Lisânu-l-Ghaib and Tarjumânu-l-Asrâr. Translated for the first time of the persian into english prose . . . by Lieut.-Col. H. Wilberforce Clarke. (Calcutta) 1891.

WÖD. = Goethe, West-östlicher Diwan (= Goethes sämtliche Werke. Neu durchgesehene und ergänzte Ausgabe in 36 Bänden: 3. Bd.). Cottasche Bibliothek der Weltliteratur. Stuttgart o. J.

Einleitung.

Know ye the land where the cypress and myrtle
Are emblems of deeds that are done in their clime?
Byron, The bride of Abydos.

Etwa seit Schillers Tode begann die deutsche Poesie, mit den Elementen der griechisch-römischen Kultur bis zum Überdruß gesättigt, sich neuen Zielen zuzuwenden. Es kam die Blütezeit der Romantik, die ihr Ideal nicht mehr im klassischen Altertum, sondern in der germanisch-romanischen Kultur des christlichen Mittelalters sah. Daneben machte sich alsbald eine Strömung bemerkbar, welche neue Ideen, neue Stoffe und Formen auch in der geheimnisvollen Wunderwelt des Orients suchte und fand.[1])

Wohl hat – unter dem Einfluß der Kreuzzüge – das Morgenland in der deutschen Dichtung schon seit den Tagen der mittelhochdeutschen Epiker eine gewisse Rolle gespielt;[2]) wohl hat

[1]) Graf Schack, Die erste und die zweite Renaissance: Pandora. Stutt- 1890. S. 75f. [2]) Über die orientalischen, insbesondere arabischen Elemente in der mhd. Literatur wäre von orientalistischer Seite noch manches zu sagen. Daß die germanistischen Kommentatoren mhd. Texte bei der Erklärung solcher Dinge nicht immer Glück haben, hat noch neuerdings C. F. Seybold (Zeitschr. f. dtsch. Wortforschung VIII, 147 ff.) an dem Beispiel des neuesten Parzival-Kommentars (von E. Martin) recht schlagend gezeigt.

sich der deutsche Roman, unter französischem Einfluß, schon im 17. Jahrhundert orientalischer Stoffe bemächtigt, so daß sogar der biedere Grimmelshausen das Motiv von Jûsuf und Zuleichâ verarbeitete (Remy S. 14); wohl haben dann im 18. Jahrhundert Lessing, Klinger und Wieland den Schauplatz ihrer Dichtungen gelegentlich nach dem Osten verlegt, hat Herder mancherlei aus der indischen und persischen Literatur „übersetzt". Aber sie alle,[1]) von Wolfram bis Wieland, verraten dabei nur eine höchst oberflächliche Kenntnis morgenländischen Wesens und Lebens; und Herders sogenannte Übersetzungen sind lediglich translations of translations; er selbst hat kein Wort Sanskrit oder Persisch verstanden (Remy S. 17). Die ernsthäften orientalischen Studien fristeten daneben in Deutschland ein kümmerliches Dasein bei einigen wenigen Gelehrten, meist Theologen, und es drang davon kaum etwas über den Dunstkreis der Studierstuben hinaus.

Da nahm mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts diese Wissenschaft auch bei uns einen mächtigen Aufschwung. Es widmeten sich ihr jetzt Männer von weiteren Horizonten, die mit philologischer Gelehrsamkeit zugleich das ästhetische Feingefühl des Dichters, den Scharfblick des Historikers und Staatsmanns verbanden. Dem Edelgestein, das der Fleiß des Gelehrten aus den Fundgruben des Orients zutage brachte, verlieh die Kunst des Dichters dann Schliff und Glanz, um es in das Diadem der deutschen Poesie einzufügen.

Die Gebrüder Schlegel wurden die Begründer der Indologie; ihnen folgte später auf diesem Gebiete Josef Görres und Wilhelm v. Humboldt, welch' letzterer damals zugleich der vergleichenden Sprachwissenschaft neue Bahnen gewiesen hat.

Im Jahre 1812 veröffentlichte sodann Josef v. Hammer, der im Dienste der österreichischen Regierung längere Zeit im Morgenlande zugebracht hatte, seine Übersetzung des Hafis. Und dieses vielgeschmähte Buch des vielgeschmähten Autors[2]) war es in erster

[1]) Mit Ausnahme natürlich von Paul Fleming und Adam Olearius, die beide an der bekannten Gesandtschaft des Herzogs von Holstein-Gottorp nach Persien teilgenommen hatten. [2]) Man geht in der Geringschätzung dieses Mannes im allgemeinen doch wohl etwas zu weit. Wer einen Goethe und Rückert (s. u.) für den Orient zu begeistern vermochte, kann doch nicht bloß ein schwachköpfiger Vielschreiber gewesen sein. Man vergleiche dazu auch die sehr lesenswerten Bemerkungen des Grafen Schack (Ein halbes

Linie, was Goethe zu jener intensiven Beschäftigung mit dem mohammedanischen Orient führte, deren Niederschlag der „West-östliche Diwan" aufweist.

Freilich ist der damals schon alternde Dichter nicht so weit gegangen, sich nun auch näher mit den in Betracht kommenden orientalischen Sprachen zu beschäftigen. Er schöpfte seine Kenntnis der östlichen Literaturen lediglich aus sekundären Quellen, und hat wohl auch nicht ernstlich daran gedacht, orientalische Formen in die deutsche Poesie einführen zu wollen.[1]) Aber zweifellos empfing die orientalisierende Richtung in Deutschland durch Goethe einen mächtigen und nachhaltigen Impuls; und kaum zwei Jahre nach dem ersten Erscheinen des Westöstlichen Diwans traten, auf ostfränkischem Gebiete, zwei Männer auf den Plan, die bei reicher poetischer Begabung über eine gründliche Kenntnis orientalischer Sprachen verfügten: Friedrich Rückert und der Graf v. Platen.

Rückert war schon 1818, während seines Aufenthaltes in Wien, durch Hammer in den mohammedanischen Orient eingeführt worden und sein außerordentliches Sprachtalent ließ ihn seinen Lehrmeister bald weit überflügeln. Vielleicht mit Ausnahme des Aramäischen,[2]) scheint sich Rückert nach und nach so ziemlich alle damals bekannten Schriftsprachen des vorderen Orients einschließlich Indiens angeeignet zu haben,[3]) und seine Tätigkeit als Übersetzer hat sich auf nahezu alle poetischen Literaturen des genannten Ge-

---

Jahrhundert I, 220ff.). – Positiv unrichtig ist es jedenfalls, wenn Ethé (Grundr. II, 305) angibt, Hammers Hafis-Übersetzung sei in „sehr geschmackloser Prosa" geschrieben: über Geschmacklosigkeit läßt sich ja streiten, jedenfalls aber hat Hammer den Hafis nicht in Prosa, sondern in reimlosen Versen übersetzt, wie schon Wilberforce Clarke (I, XIX: into German verse) bei der Übersicht über seine Vorgänger ganz richtig sagt.

[1]) Einige Ansätze dazu lassen sich allerdings nachweisen. Vgl. Goedekes Einleitung WÖD. 10; Remy S. 26. [2]) Vgl. P. de Lagarde, Mitteilungen II, 105. [3]) Schon bei seiner Antrittsvorlesung in Jena, 1811, zeigt sich Rückert stark durch Fr. Schlegels Buch über die Sprache und Weisheit der Indier beeinflußt. Da er indes vor 1828 – dem Erscheinungsjahr von „Nal und Damajanti" – keine Übersetzung aus dem Indischen veröffentlicht hat, so wird man annehmen dürfen, daß er an ein eigentliches Studium der Sanskrit-Sprache erst später, vielleicht erst in der Erlanger Zeit, herangetreten sei. Daß er sich auch mit anderen indischen Idiomen, z. B. dem zur Dravida-Klasse gehörigen Tamulischen, abgegeben hat, zeigt u. a. die für Rückert höchst charakteristische Anekdote in P. de Lagardes „Mitteilungen"

bietes[1]) erstreckt. So ward er in der Tat allmählich, wie August Wilhelm v. Schlegel – mit ungerechtem Spott, aber witziger Parodierung der im Sanskrit beliebten Wortungetüme – von ihm sagt,

Aller morgenländ'schen Zäune König,
Wechselsweise zeisigkranichtönig.

Der um acht Jahre jüngere Platen begann seine orientalischen Studien zwei Jahre später als Rückert, im Sommer 1820, in Erlangen. Daß dies auf Rückerts Anregung hin geschehen sei, und daß dieser überhaupt auf Platens wissenschaftlichen Entwicklungsgang einen irgend wesentlichen Einfluß ausgeübt habe, ist eine immer wieder auftauchende und nachgeschriebene Behauptung,[2]) die jedenfalls in Platens Tagebüchern keine Stütze findet. Denn als Platen persisch zu lernen anfing, war er mit Rückert persönlich noch gar nicht bekannt; und auch, nachdem eine persönliche Begegnung noch im selben Jahre (21. August 1820) in Ebern – Rückerts damaligem Wohnsitz – stattgefunden hatte, beschränkte sich der Verkehr der beiden Dichter miteinander, abgesehen von einem zeitweise wohl ziemlich regen Briefwechsel, auf ein viertägiges Zusammensein in Erlangen und Nürnberg[3]) vom 23. bis 27. Juni 1821, sowie einen ganz flüchtigen Besuch Platens bei Rückert – der mittlerweile nach Koburg übergesiedelt war – im September desselben Jahres (Platen befand sich damals mit seinem Freunde Bülow auf der Reise nach

---

II, 92f.). Selbst mit so entlegenen Sprachen, wie dem Armenischen (a. a. O. II, 95) und besonders dem Koptischen (a. a. O. II, 96, 103ff.) hat sich Rückert in späteren Jahren recht eingehend beschäftigt. Schon in die Erlanger Zeit fallen seine finnischen Studien (vgl. P. de Lagarde a. a. O. II, 99).

[1]) Sogar noch weiter, denn er hat sich auch an das chinesische Schi-king herangewagt, freilich in diesem Fall auch nur aus zweiter Hand, aus der Übersetzung des Jesuitenpaters Lacharme, schöpfend; vgl. Schi-king, übersetzt von Viktor v. Strauß, S. 59. [2]) Sie findet sich auffallenderweise auch beim Grafen Schack (Pandora S. 348). Weiteres s. u. Abschnitt I. [3]) In dem biographischen Anhang der Fugger-Pfeuferschen Gesamtausgabe von 1839 (PlF. 423b) erwähnt Goedeke „eine 1820 zu Friedrich Rückert, der sich damals zu Nürnberg auf der Burg aufhielt, vorzüglich wissenschaftlicher Belehrung wegen angetretene" Wanderung Platens. In Platens Tagebüchern findet sich davon aber keine Spur; auch ist mir nichts davon bekannt, daß sich Rückert je länger in Nürnberg aufgehalten hätte. Aus Goedeke schöpft wahrscheinlich Remy, wenn er S. 32 von Platens meeting Rückert in 1820 at Ebern, and again at Nürnberg spricht.

Göttingen). Bei dieser Gelegenheit haben sich Rückert und Platen wahrscheinlich überhaupt zum letzten Male gesehen; denn als Rückert im Herbst 1826 seine Professur in Erlangen antrat, da war Platen bereits von dort nach dem Süden aufgebrochen, um nie mehr nach der fränkischen Universitätsstadt zurückzukehren.

Hat demnach Platen seine Orientalia im allgemeinen durchaus selbständig betrieben, so läßt sich dagegen schwerlich behaupten, daß er auch auf die Idee, das persische Gasel[1]) in die deutsche Literatur einzuführen, ganz ohne die Anregung Rückerts – an dessen zeitlicher Priorität ohnehin kein Zweifel sein kann[2]) – gekommen sei. Platen hat seine ersten Gaselen im Januar 1821 gedichtet;[3]) aber schon in den August des vorhergehenden Jahres fällt der erste Besuch bei Rückert in Ebern, wobei die „Unterhaltung meist Literatur und Poesie betraf" und die beiden vom Persischen „auch viel zusammen sprächen".[4]) Daß damals von Rückerts dem Mewlana Dschelaleddin Rumi nachgedichteten Gaselen, die noch im selben Jahre das Licht der Öffentlichkeit sahen,[5]) gar nicht die Rede gewesen sein sollte, ist doch kaum anzunehmen, wenn auch Platens Tagebuch davon nichts erwähnt. Rückert hat denn auch auf den Empfang des ersten Bändchens von Platens Gaselen hin sofort in einem Brief an den Autor seine Prioritätsrechte reklamiert,[6]) obgleich eigentlich nicht behauptet werden kann, daß sich Platen in dem kurzen „Vorwort" (PlR. III, 205) „für den ersten deutschen Bän-

[1]) Ich gebrauche dieses Wort im Deutschen, nach dem Vorgange Rückerts, als Neutrum, während Platen – vielleicht im Hinblick auf „die Ode" – ein Femininum, die Gasele, daraus macht. Der Plural „Gaselen", wie ihn Platen und Rückert übereinstimmend brauchen, ist wohl von letzterem nach Analogie von Juwel: Juwelen usw. gebildet (vgl. dazu Molz in Paul-Braune-Sievers' Beitr. XXXI, 379). Das Wort stammt aus dem Arabischen, wo es einen maskulinen Infinitiv zu einem Verbum darstellt, das ungefähr „Süßholz raspeln" bedeutet (Freytag: cum studio usus fuit sermone, quo feminis blandiretur); ghazal also = „Süßholzgeraspel". [2]) S. zuletzt Remy S. 32. Ad. Bartels (Hdb. z. Gesch. d. dtsch. Lit. S. 473) sagt freilich noch 1906: „Durch Rückert hatte Platen 1820 die orientalischen Formen kennen gelernt und trat noch vor diesem mit Gaselen hervor" – ein Satz, von dessen beiden Behauptungen die eine so falsch ist wie die andere. [3]) PlT. II, 445. [4]) PlT. II, 411. [5]) In dem (bereits 1820 erschienenen) Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1821. [6]) Der Wortlaut des betreffenden Satzes aus Rückerts Brief wird von Redlich (PlR. III, 274) und Laubmann-Scheffler (PlT. II, 460) etwas verschieden angegeben.

diger dieser morgenländischen Form" gebe. Jedenfalls hat Platen dann in der – freilich bei seinen Lebzeiten nie veröffentlichten – Vorrede zu der Hafisübersetzung (Pl R. III, 211) Rückerts Priorität in loyalster Weise anerkannt.

Es ist vielleicht nicht ganz überflüssig, hier darauf hinzuweisen, daß es sich bei alledem um eine Herübernahme des Gasels[1]) nur in bezug auf Anordnung und Form des Reims handelt: die – sehr mannigfaltigen – Versmaße der Perser im Deutschen anzuwenden, hat sowohl Rückert als Platen für unmöglich erachtet.[2]) Nachgeahmt haben vielmehr beide lediglich den durch das ganze Gedicht hindurchgehenden einheitlichen Reim, der sich nicht selten über eine größere Anzahl von Silben erstreckt und dadurch zum Refrain (arab.-pers. radîf) wird.[3])

Trotz Rückerts Priorität ist gerade der Graf von Platen in der deutschen Literaturgeschichte sozusagen zum Gaselendichter *κατ' ἐξοχήν* geworden. Teilweise mag dies daher rühren, daß die Gaselen das erste Werk von Belang darstellen, mit dem der junge Platen an die Öffentlichkeit trat, so daß sich sein Name leichter damit verknüpfen konnte, währenddem Rückerts Gaselendichtungen unter der Masse sonstiger Poesien, die dieser fruchtbare Autor produzierte und auf den Markt warf, beinahe verschwindet. Weiter ist aber auch nicht zu verkennen, daß Platen seinen Rivalen, dem er an Sprachtalent, Sprachgewandtheit und Sprachenkenntnis zweifellos nachstand, an sprachlichem und rytmischem Feingefühl ebenso zweifellos übertraf. Dies tritt auch auf dem Gebiet der Gaselendichtung hervor,

---

[1]) Eine orientalische Definition des Gasels s. bei Rückert-Pertsch S 57; vgl. ferner Horn S. 70 und Browne II, 27. [2]) Vgl. Platens Äußerung hierüber in der Vorrede zur Hafisübersetzung (Pl R. III, 210). Mich will freilich bedünken, als ob das Metrum Mutakârib (⏑ – –, ⏑ – –, ⏑ – –, ⏑ –), welches Platen dort „das einfachste Metrum der persischen Sprache" nennt, und in welchem er sich bei seiner Übersetzung des Eingangs von Nizâmîs Iskandarnâma (Pl R. I, 550) versucht hat, keineswegs dasjenige unter den persischen Versmaßen wäre, das sich verhältnismäßig noch am ehesten fürs Deutsche eignet. Viel geeigneter scheint mir dafür z. B. das von Hafis besonders häufig angewandte Metrum Mudschtâhth (⏑ – ⏑ –, ⏑ ⏑ – –, ⏑ – ⏑ –, ⏑ ⏑ – (–)), wo der von Platen a. a. O. vermißte Amphibrachys ziemlich häufig und dagegen der Spondeus viel seltener auftritt als beim Mutakârib. Dieser letztere, das epische Versmaß der Perser, ist bei dem Lyriker Hafis ziemlich selten. [3]) Vgl. Rückert-Pertsch S. 66; SSh. S. 100.

und so scheint es, wenigstens vom formalen Standpunkt aus, nicht so ganz unberechtigt, wenn Platen hier von jeher mehr Beachtung gefunden hat.[1])

I.

„Widerfahre denn auch unsrem Freunde Billigkeit und Recht:
Seid ihr taub, so höre du ihn, ungeborenes Geschlecht!"
Platen, Die verhängnisvolle Gabel (4. Akt).

Hat also, wie wir soeben sahen, dem Grafen von Platen als Gaselendichter die gebührende Anerkennung im allgemeinen nicht gefehlt, so ist eine andere Seite seiner Tätigkeit bisher entschieden zu wenig gewürdigt worden. Er hat nämlich nicht nur die deutsche Literatur durch eigene, originale Dichtungen im orientalisierenden Stil bereichert und dadurch den Formenschatz der deutschen Poesie vermehrt, sondern er hat seinen Zeitgenossen auch die Blüten echt orientalischer Dichtkunst in treuer und geschmackvoller Übersetzung zugänglich gemacht – oder vielmehr zugänglich machen wollen. Denn über dieser Arbeit, den „Nachbildungen aus dem Diwan des Hafis", die den Gegenstand vorliegender Untersuchung bilden, hat, was die Veröffentlichung anbelangt, ein schlimmer Unstern gewaltet. Bei seinen Lebzeiten konnte Platen keinen Verleger dafür auftreiben, und in die erste nach seinem Tod erschienene Gesamtausgabe, die von 1839, hat nur ein (allerdings wohl von Platen selbst angefertigter) auf etwa ein Drittel des ursprünglichen Umfangs verkürzter Auszug Aufnahme gefunden.[2]) Erst 1880 – fast 60 Jahre nach seiner Entstehung, 45 Jahre nach des Dichters Hinscheiden – wurde das Werkchen endlich durch Carl Christian Redlich in annähernder Vollständigkeit veröffentlicht. Jedoch – das sei hier gleich vorweg gesagt[3]) – auch diese Ausgabe läßt noch mancherlei zu wünschen übrig. Platens Reinschrift der ursprünglichen, vollständigen Rezension war inzwischen, wie es scheint, längst verschollen. Die flüchtige erste Niederschrift aber, auf die sich der Herausgeber unter diesen Umständen angewiesen

[1]) Noch zwei weitere persische Dichtungsformen hat Platen – doch wohl als erster – in Deutschland eingeführt: Rubâ'î (Vierzeiler) und Kasîda (Zweckgedicht). Die „Vierzeiler", 10 an der Zahl, stehen PlR. I, 640ff., die (einzige) „Kassida" PlR. I, 639f. Vgl. Remy S. 36. Auch da ist aber lediglich Verszahl und Reim herübergenommen, keineswegs etwa das Metrum. [2]) PlF. S. 156b–160. [3]) Die nähere Begründung für verschiedene hier aufgestellte Behauptungen findet sich unten im Abschnitt II.

sah, gab Anlaß zu mancherlei Fehllesungen, die Redlichs Text entstellen und — was schlimmer ist — von allen folgenden Herausgebern gewissenhaft nachgedruckt worden sind. Weiter vermißt man die Anmerkungen, welche Platen in der Reinschrift den einzelnen Gaselen beigegeben hatte; auch scheint der Herausgeber ein ganzes Stück von drei Strofen willkürlich unterdrückt zu haben, was wieder Änderungen in der Numerierung nach sich zog. Störend empfindet man endlich, daß man das, was nach des Autors Intentionen ein Ganzes bilden sollte, den Prolog an Goethe, die Vorrede, die „Nachbildungen" selbst, die „Gasele nach Hafis", den Epilog an fünf verschiedenen Stellen[1]) zusammensuchen muß. Kurz, eine neue Ausgabe ist dringend zu wünschen.

Der Umstand, daß Platens Hafis-Übersetzungen nur in posthumen Gesamtausgaben veröffentlicht sind, ist wohl in erster Linie dafür verantwortlich zu machen, daß sie bisher so wenig Beachtung gefunden haben. Besonders auf orientalistischer Seite hat man sie gänzlich ignoriert: so Hermann Ethé (Neupersische Literatur, im Grundr. II, 305), Ch. Rieu (Catalogue of the Persian mss. in the British Museum II, 627) und Wilberforce Clarke (I, XIX), welcher in der Einleitung zu seiner Hafis-Übersetzung ein sonst sehr vollständiges Verzeichnis seiner Vorgänger gibt; so auch Horn (S. 122), der bei Platen für seine Leser ansprechendere Proben aus Hafis gefunden hätte, als diejenigen, welche er nach Bodenstedt und von Rosenzweig mitzuteilen für gut findet.[2])

Zum Teil mag der Grund für diese Nichtachtung auch darin liegen, daß Fernerstehende es bei Platen nicht sowohl mit wirklichen Übersetzungen, als vielmehr mit ganz freien Nachdichtungen und Modernisierungen zu tun zu haben glaubten, etwa in der Art, wie später Georg Friedrich Daumer[3]) mit Hafis, oder auch schon

[1]) PlR. I, 64ff.; III, 209ff.; I, 551ff.; I, 638f.; I, 63f. [2]) Das Schicksal der „Nachbildungen" teilen auch die von Rückert herrührenden — freilich den Platenschen weit nachstehenden — Übersetzungen aus Hafis, welche P. de Lagarde im 1. Bande seiner Symmicta (S. 177ff.) veröffentlicht hat. [3]) Daumers Hafis mag als Gedichtsammlung achtungswert sein, als Übersetzung taugt er nichts: vgl. Graf Schack, Strofen des Omar Chijam, S. 117f. Goethe hat sich an Hammer, Richard Wagner (s. Vogt-Koch, Gesch. d. dtsch. Lit. II, 375) an Daumer begeistert — an Platen sind sie beide vorübergegangen; und doch hätte ohne Zweifel ein Wort von Goethe genügt, um Platens Nachbildungen noch bei Lebzeiten des Übersetzers zum Druck zu verhelfen.

Rückert in seinen ersten Gaselen (s. o. S. 264) mit Dschalâl-ad-dîn Rûmî[1]) umgesprungen ist, das hat Platen insofern selbst ein wenig verschuldet, als er kurz zuvor eigene Gaselen unter dem Titel „Spiegel des Hafis" veröffentlicht, und dann für seine Übersetzung wirklich Hafisischer Gedichte den bescheidenen Titel Nachbildungen[2]) gewählt hat: dadurch mußte das Publikum irre werden, welchem auch der „Spiegel des Hafis" im Anfang als Übersetzung gegolten hatte.[3]) Freilich hätten mit Hilfe von Hammers und Rosenzweigs vollständigen Übertragungen auch Nicht-Orientalisten den wahren Sachverhalt leicht feststellen können.

Indes zeigt sich sogar ein so eifriger Verehrer Platens und zugleich genauer Kenner der persischen Literatur wie der Graf Adolf Friedrich v. Schack hierin durchaus in den landläufigen Vorurteilen befangen. Er nennt[4]) in einem Atem die „Nachbildungen von Rückert, Platen, Daumer und so weiter", von denen er sagt, sie seien „doch nur ganz freie Reproduktionen des Geistes des Sängers von Schiras, in denen hie und da eine Idee oder ein Vers des Originals benützt wird". Und an einer anderen Stelle desselben Buches[5]) heißt es von Platens persischen Studien (zu denen

[1]) Der bekannte Mystiker und Sûfî aus Balch (im heutigen Afghanistan), der 1207—1273 gelebt hat. Der Schauplatz seines Wirkens und Dichtens war in seinen späteren Jahren Kleinasien (Rûm = *Ρώμη*): daher der Beiname. [2]) Allerdings ist mir zweifelhaft, ob dieser Titel tatsächlich von Platen selbst stammt: in seinen Tagebüchern findet er sich nicht, sondern m. W. zuerst in der Ausgabe von 1839. [3]) S. Goedeke-Goetze, Grundr. z. Gesch. d. dtsch. Dichtung VIII², 676. [4]) Pandora S. 150. [5]) Pandora S. 348 f. Eben in diesem Essai über Platen spricht Schack auch von des Dichters „zärtlicher Herzensneigung", ja „leidenschaftlicher Liebe" zu der jungen Marquise Euphrasie de Boissésons, und behauptet, nur äußere Umstände hätten seine Verbindung mit dieser Dame verhindert. Graf Schack, der (a. a. O. 344 Anm.) den damals noch unveröffentlichten Teil der Tagebücher gelesen hatte, mußte aber wissen, daß jenes Gefühl, das Platen selbst (PlT. I, 140) seine „vermeinte Liebe zu Euphrasie" nennt, das Jahr 1814, in dem es aufgekeimt war, nicht überdauert hat, daß ihm weit tiefere Neigungen homosexueller Natur für den Grafen Mercy d'Argenteau (PlT. I, 58) und den Prinzen Karl Anselm v. Öttingen-Wallerstein (ebd.) vorangingen, und daß es noch im November 1814 (PlT. I, 140) von einer heftigen Leidenschaft für „Federigo", den Leutnant v. Brandenstein, abgelöst ward. Als diesem letzteren der Dichter nach vielen Jahren der Trennung im Dezember 1824 in München wieder begegnete, da ergoß er seine Gefühle in eben das Sonett (PlR. I, 663 [36] = PlT. II, 738), von dem Schack behauptet, daß es an die

ihn angeblich – s. o. S. 263 – „die Bekanntschaft mit Rückert verlockte“): „Schwerlich ist er jedoch viel über die Anfänge dieser Sprache hinausgekommen.“

Wenn demnach sogar Platens Verehrer dem Ernst und der Eindringlichkeit seiner orientalischen Studien so wenig gerecht werden, so scheint es vielleicht nicht unangebracht, wenn ich im folgenden zunächst einen Überblick darüber zu geben versuche. Ich benutze dabei außer der Hauptquelle, Platens Tagebüchern, noch die Münchener Handschrift Plat. 63, ein Konvolut von Zetteln und Heftchen von des Dichters Hand, die auf seine Sprachstudien Bezug haben.[1])

Platen hatte schon in jungen Jahren außer den beiden klassischen Sprachen noch Französisch, Italienisch und Englisch[2]) gelernt. Im Jahre 1817, noch als Offizier, fügte er das Spanische[3]) und Portugiesische,[4]) 1818 als Student in Würzburg das Holländische,[5]) 1819 ebendort das Dänische[6]) hinzu. Alle diese Sprachen hat sich Platen soweit angeeignet, daß er zu einer selbstständigen Lesung darin befähigt war. Unser Dichter war also schon mit recht vielseitigen linguistischen Kenntnissen ausgerüstet,[7])

Marquise Euphrasie gerichtet sei (vgl. PlT. II, 745 Anm. 2. — Redlich scheint [PlR. I, 713] auch dieses Sonett auf die „Rosalie“ der „Lyrischen Blätter“ beziehen zu wollen, welche übrigens so gut wie sicher – Hermann von Rotenhan ist). Es war gewiß gut gemeint, wenn Schack auf solche Weise die homosexuelle Veranlagung des unglücklichen Dichters vertuschen wollte; aber eine bewußte Irreführung bleibt es trotz alledem.

[1]) Das darin enthaltene Material scheint sich über die ganze Zeit des Würzburger und Erlanger Aufenthalts zu erstrecken. Aus der Würzburger Zeit müssen z. B. zwei Oktavblätter stammen, auf deren letzter Seite von Döllingers Hand geschrieben steht: „Doellinger war hier um 8 Uhr, um Ihnen den Brief von Levrault zu lesen; kommen Sie um 12 Uhr zu mir. J. D. d. 13ten.“ Also eine Botschaft des jungen Döllinger, der Platen nicht zu Hause getroffen hatte. [2]) Die erste englische Stunde nahm Platen am 1. Februar 1814 bei einem Mr. Young (PlT. I, 87). Französisch hatte er spätestens beim Eintritt in die Kadettenschule zu lernen begonnen. Latein und Griechisch wurden jedenfalls seit dem Eintritt in die Pagerie (1810), vielleicht auch schon im Kadettenhaus betrieben. Das Italienische ward im Herbst 1813 angefangen (PlT. I, 68). [3]) PlT. I, 749. [4]) PlT. I, 862. [5]) PlT. II, 91. [6]) PlT. II, 226. [7]) Sogar mit Pasilalie muß sich Platen während seiner Studienzeit einmal beschäftigt haben. Unter den Miszellaneen des Plat. 63 finden sich einige Folioblätter mit der Skizze einer Sprache, die man auf den ersten Blick für ein monosyllabisches Idiom der indochinesischen

als er im Herbst 1819 die Universität Würzburg mit Erlangen vertauschte. Diese letztere Hochschule, an welcher die morgenländischen Studien bis auf den heutigen Tag immer eine besonders sorgfältige und verständnisvolle Pflege gefunden haben, sollte fast ausschließlich der Schauplatz von Platens orientalischen Studien und Bestrebungen werden.

Bald nachdem er sich in Erlangen niedergelassen, machte der Dichter einen Besuch bei seinen Eltern in Ansbach; dort beschäftigte er sich mit Goethes West-östlichem Diwan, der erst kurz zuvor herausgekommen war.[1]) Es ist wohl als sicher anzunehmen, daß dieses Buch mächtig dazu beitrug, in dem lernbegierigen jungen Mann den Wunsch rege zu machen, nachdem er sich die Mehrzahl der Sprachen Europas angeeignet, nun auch mit denen Asiens sein Glück zu versuchen.

In Erlangen vertrat damals (seit 1819) dieses Fach der Professor Johann Arnold Kanne aus Detmold, der in Göttingen Eichhorns Schüler gewesen[2]) und – nach einem außerordentlich bewegten, an Abenteuern reichen Leben – schließlich im bayrischen Staatsdienst gelandet war. Ihn suchte Platen im Juli 1820 auf, mit dem Entschluß, zunächst einmal mit dem Studium des Persischen zu beginnen.[3])

Am 1. August 1820 hat er dann tatsächlich angefangen, persisch

---

Gruppe halten könnte, die sich indes bei näherem Zusehen als eine auf romanischer Grundlage aufgebaute künstliche Sprache erweist. Da man nirgends ein Herumtasten wahrnimmt, sondern die ganze Darstellung in festen Umrissen hingeworfen ist, so dürfte es sich da nicht um eine eigene Erfindung Platens, sondern um die Reproduktion eines irgendwo vorgefundenen Entwurfs handeln. An Versuchen, das von Leibniz aufgestellte Problem der Weltsprache zu lösen, hat es ja schon dazumal nicht gefehlt. Für diejenigen, die etwa in solchen Dingen Bescheid wissen, gebe ich einige Proben. Numer. cardin. 1: a, 2: ha, 3: cha; 4: ka; 5: ga; 6: ca; 7: scha; 8: ra; 9: la; 10: lala; 11: à; 12: hà; 13: chà . . . 19: là; 20: has; 21: ahas; 22: hahas; 23: chahas; 30: chas; 40: kas; 50: gas; 60: cas; 70: schas; 80: ras; 90: las; 100: às; 1000: làs; 1 000 000: làlàs. Verbum: mà lieben. Praes. Sing.: 1. mas, 2. mad, 3. man; Plur.: 1. más, 2. mád, 3. mán. Imperf.: amas, amad, aman; amás, amád, amán. Nomen: cór Mann usw. – Ebenfalls im Plat. 63 findet sich noch ein Oktavheftchen mit Proben aus einer anderen Universalsprache, diesmal auf germanischer Basis.

[1]) PlT. II, 330. [2]) Goedeke-Goetze, Grundr. z. Gesch. d. dtsch. Dichtung VI², 199. [3]) PlT. II, 403.

zu lernen; und noch im gleichen Monat erfolgte der schon (s. o. S. 263) erwähnte Besuch bei Rückert in Ebern. Daneben scheinen auch sprachvergleichende Studien hergegangen zu sein. Wir finden unter Platens Lektüre in jener Zeit z. B. Kannes bereits 1804 erschienenes Buch „Über die Verwandtschaft der griechischen und teutschen Sprache" und – etwas später – Jenischs schon aus dem Jahre 1796 stammende „Vergleichung von sechzehn europäischen Sprachen".[1]) Natürlich bewegten sich diese komparativen Studien – wie die gesamte vergleichende Sprachwissenschaft vor Bopp – auf Bahnen, die jetzt längst als gänzlich irrige erkannt sind.

Platens persische Studien erlitten bald eine längere Unterbrechung durch seine Reise nach Wien (9. September bis 23. Oktober 1820), wobei er den Rückweg durch Böhmen nahm, und sich bei dieser Gelegenheit auch mit dem Tschechischen ein wenig bekannt machte.[2]) Darüber scheint er das Persische etwas aus dem Auge verloren zu haben, denn unter dem 13. November trägt er in sein Tagebuch ein, daß er bei Kanne Arabisch höre, außerdem sich „noch mit dem Böhmischen und Altdeutschen zu beschäftigen, und auch viel Griechisch zu lesen" gedenke, jedoch: „zum Persischen wird keine Zeit bleiben". Zu dieser Schwenkung vom Persischen zum Arabischen hat vielleicht die Erkenntnis beigetragen, daß die neupersische Sprache und Literatur, wie die aller mohammedanischen Völker, so stark mit arabischen Elementen durchsetzt ist, daß ein gründliches Studium ohne einige Bekanntschaft mit dem Arabischen fast undenkbar scheint.[3]) Man möchte demgemäß annehmen, daß Platen das Arabische als unerläßliche Vorbedingung fürs Persische erachtet, und seinen Studienplan danach eingerichtet habe.

Um so mehr ist man erstaunt, nachdem Platen noch unter dem 28. November verzeichnet hat, Kanne habe sein privatissimum arabicum jetzt angefangen und unter dem 21. Dezember desselben Jahres in seinem Tagebuch zu lesen: „Ich war die ganze letzte Zeit fast ununterbrochen mit dem Persischen beschäftigt." Er hatte angefangen, sich in das Pand-nâma (Rat-Buch) des mystischen Poeten

[1]) PlT. II, 411. 431. [2]) PlT. II, 420ff. [3]) „Soon I found", sagt Edward G. Browne (II, 90), einer der besten Kenner des Neupersischen, „that without a knowledge of the Arabic language and literature and of the Arabian civilisation and culture one could never hope to be more than a smatterer in Persian."

Farîd-ad-dîn Attâr (um 1200 n. Chr.) hineinzulesen.[1]) Begreifen läßt sich die Sache ja schon: die arabische Sprache ist für uns weit fremdartiger und schwieriger als die persische, während die persische Literatur – wenigstens die Poesie – doch sehr viel mehr bietet, als die arabische mit ihren ewigen Beschreibungen von Kamelen und Wildeseln.[2]) Platen hat also vielleicht gefunden, daß die auf Erlernung des Arabischen zu verwendende Mühe in keinem Verhältnis stand zu dem von der Literatur für ihn zu erwartenden Nutzen und Genuß, und ist daher alsbald zu dem ihm lohnender erscheinenden Studium des Persischen zurückgekehrt.

Aber bedauerlich bleibt diese rasche Umkehr bei alledem doch. Denn trotz einem erneuten Anlauf im folgenden Jahre[3]) ist Platen auch später nie mehr zu einer ernstlichen Beschäftigung mit dem Arabischen gekommen;[4]) so ist er denn auch dieser Sprache niemals Herr geworden, war nie, wie Rückert, zu selbständiger arabischer Lesung oder gar zur Übertragung arabischer Dichtungen imstande. Und – was er selbst vielleicht am unangenehmsten empfand – die Mangelhaftigkeit seiner arabischen Kenntnisse mußte ihm, wie oben gezeigt, nicht selten auch beim Persischen hinderlich sein. So finden sich z. B. in den Abschriften persischer Gedichte, die Platen sich angefertigt hat, gerade bei arabischen Wörtern und Ausdrücken oft arge Fehler, die ihm bei einigermaßen genügender Kenntnis der arabischen Grammatik niemals hätten zustoßen können.[5])

Eine Veranlassung, das Persische gerade damals wieder auf-

[1]) Ohne Zweifel in der ein Jahr zuvor (1819) erschienenen, von einer Übersetzung begleiteten, vortrefflichen Ausgabe von Silvestre de Sacy. [2]) Eine treffende und witzige Charakteristik dieser altarabischen Poesie gibt P. de Lagarde, Symmicta I, 61 f. Er nennt dort m. E. auch den richtigen Grund, warum sie von unsern Arabisten vielfach so ungebührlich überschätzt wird. [3]) Vgl. PlT. II, 506. [4]) Im Plat. 63 findet sich an Arabischem nur ein dünnes Oktavheftchen mit grammatischen Regeln u. dgl. [5]) Beispiele sind mangels arabischer Typen schwierig zu geben. Einiges aus Pers. 78 sei hier angeführt: dort steht f. 29r tahakkîk statt tahkîk (Infin. der II. Konjug.); f. 48v al-hukmu-'llâh statt al-hukmu li-'llâh; ferner schreibt Platen beharrlich sa'îf statt da'îf (schwach), samîr statt damîr (Inneres) u. a. m. – Man hüte sich indes, Platens persische Kenntnisse deshalb gering anzuschlagen: an der arabischen Klippe ist auch noch viel später so mancher tüchtige Iranist gescheitert. So enthält z. B. selbst Hermann Brockhaus' sonst so vortreffliche und nützliche Hafis-Ausgabe (HB.) bei der Vokalisation arabischer Wörter oft recht bedenkliche Schnitzer.

zunehmen, mag für das anschlußbedürftige Gemüt unseres Dichters wohl auch darin gelegen haben, daß er für diese Sprache jetzt einen Studiengenossen und Mitstrebenden fand in dem Theologen Veit Engelhardt, welcher – fünf Jahre älter als Platen – sich soeben, im November 1820, in Erlangen habilitiert hatte, und mit dem Platen schon seit dem Sommer dieses Jahres befreundet war. Engelhardt beschäftigte sich in jener Zeit „vorzüglich mit dem Studium der Mystiker aller Zeitalter", [1]) daher denn für ihn der Wunsch recht nahe lag, die reiche mystische Literatur, die Persien hervorgebracht hat, in der Ursprache kennen zu lernen. Die beiden Freunde scheinen die persischen Studien eine Zeitlang ziemlich eifrig zusammen betrieben zu haben. Im Plat. 63 finden sich auf einem Oktavblatt in sehr unbeholfener persischer Schrift die Schlußverse von Sa'dis Gulistan aufgezeichnet, und darunter steht folgende Übersetzung:

Wir haben nun den guten Rath gesprochen,
Und manchen unsrer Tage dran gewandt;
Mißtönt es etwa in des Menschen Ohr –
Nun, Botenpflicht ist sprechen. Damit gut. [2])
copied, but in a very dull and
doltish manner the very
17d of Dec. 1820. – E.

Kein Zweifel, daß wir da eine von Engelhardts ersten Übungen im Persischen vor uns haben. Später [3]) kaufte dann Platen ein Schreibbuch, in das die beiden allerlei, zwar in deutscher Sprache, aber mit persischen Buchstaben eintrugen, um sich die Schrift geläufig zu machen. Übrigens scheint Engelhardts Eifer fürs Persische jenen Winter (1820/21) nicht überdauert zu haben, obgleich die guten Beziehungen zwischen Platen und Engelhardt auch später immer noch fortbestanden.

[1]) PlT. II, 404. Er veröffentlichte eben im Jahre 1820 eine Schrift über Plotins Enneaden. [2]) Der persische Text zeigt einige Abweichungen von dem mir vorliegenden der Sprengerschen Ausgabe (Kalkutta 1881). Vgl. auch Nesselmann, Der Rosengarten des Scheikh Muslih-eddin Sa'di usw. S. 294, wo obige Verse so übersetzt sind:

Wir haben Rath, wie es sich ziemt, gegeben,
Drauf einen Theil verwandt von unserm Leben;
Wenn er begegnet einem Übeldeuter –
Des Boten Amt ist Botschaft und nichts weiter.

[3]) PlT. II, 443.

Im Januar 1821 – in welchen außer Platens ersten Gaselen auch Übersetzungen aus dem Persischen im Originalversmaß (vermutlich Mutakârib: s. o. S. 265 Anm. 2) zu fallen scheinen[1]) – stellt sich der Dichter aus verschiedenen Quellen einen „Codex persicus", d. h. eine selbstgeschriebene Anthologie aus persischen Dichtern, zusammen,[2]) welche mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit im Pers. 17 wiederzuerkennen ist.[3]) Ferner erhält er im Februar dieses Jahres von Rückert dessen Abschrift eines Teils von Firdousîs Schâhnâma (Königsbuch), dem bekannten Nationalepos der Perser.[4]) Von Professor Kanne ist bei alledem kaum die Rede: Platen scheint im Persischen wesentlich Autodidakt zu sein.

Fast zwei Jahre lang bildet nun die persische Philologie Platens Haupt- und Lieblingsstudium, dem er den größten Teil seiner Zeit widmet. Will man die Grenzen etwas weiter ziehen, so kann man hierher schließlich auch die Gaselen-Dichtung rechnen, durch die

---

[1]) Ich schließe dies lediglich aus dem PlT. II, 447 erwähnten Briefe Rückerts an Platen. „Meine Übersetzungsproben", schreibt Platen a. a. O., „haben ihm [Rückert] so wohl gefallen, daß er meint, ich möchte doch sogleich eine Episode oder Geschichte des „Schahnameh" in diesem Originalversmaß übersetzt geben." Was das für Übersetzungsproben waren, weiß ich nicht, da mir nicht bekannt ist, daß sich davon etwas erhalten hätte; aber da das Metrum des Schâhnâma der epische Mutakârib ist, so wird dieser wohl auch mit „diesem Originalversmaße" gemeint sein. Ich kenne an Übersetzungen Platens in jenem Metrum nur das Stück aus Nizâmî (PlR. I, 550) das aus dem Dezember 1821 stammt und also hier nicht in Betracht kommt, sowie die paar Verse aus Sa'dîs Bôstân (PlR. I, 440), die als Motto zum „Spiegel des Hafis" dienten. – Auch mit den Versuchen in persischen Versmaßen, von denen Platen unter dem 16. Januar 1821 in seinem Tagebuch schreibt, müssen eben jene verschollenen Übersetzungsproben gemeint sein, da ja der Dichter in seinen Gaselen bekanntlich keine persischen Versmaße angewandt hat. [2]) PlT. II, 445 f. [3]) Ich schließe dies besonders aus den noch unbeholfenen, den Anfänger verratenden Schriftzügen gerade dieses Kodex': die im folgenden Jahre entstandene Hafis-Abschrift zeigt schon viel gefälligere Formen. Den guten Erlangern scheint freilich gerade jene Unbeholfenheit und Eckigkeit imponiert zu haben; denn, schreibt Platen am 13. Februar 1821 ins Tagebuch, „jedermann bewundert meinen Fleiß dabei und die reinliche Schrift". Ob die im Pers. 17 enthaltenen Stücke tatsächlich aus den von Platen im Tagebuch (II, 445) genannten Quellen stammen, kann ich leider nicht feststellen, da mir jene Quellen nicht alle zur Hand sind. [4]) Im Dezember des folgenden Jahres begann sich dann Platen diese Abschrift seinerseits abzuschreiben: s. u.

Platen seit April 1821 anfing, sich in der literarischen und wissenschaftlichen Welt einen Namen zu machen.

Kaum von seiner Ferienreise ins Salzburgische zurück, finden wir ihn im Mai 1821 wieder eifrig bei der Arbeit: sogar die Spaziergänge werden zum Auswendiglernen persischer Gaselen benutzt.[1]) Bei solchem Fleiß konnten rasche Fortschritte natürlich nicht ausbleiben, und befriedigt schreibt der unermüdliche Lerner am 20. Juni desselben Jahres in sein Tagebuch: „Mit meinen persischen Studien geht es ziemlich vorwärts und ich komme immer über mehr Schwierigkeiten hinaus.[2])

Etwas sonderbar berührt da allerdings ein Zug, den Platen ebenfalls im Tagebuch aufbewahrt hat. Rückert war auf einige Tage nach Erlangen und Nürnberg gekommen, und nun ward den beiden Kennern ein Manuskript vorgelegt, das „für persisch ausgegeben wurde. Nachdem wir uns aber lange daran herumgearbeitet hatten, konnten wir nicht mehr verkennen, daß es türkisch sei.“[3]) Nun ist ja allerdings der türkische Stil oft so mit persischen und arabischen Fremdwörtern überladen, daß eigentlich nur noch das Satzgefüge und die Hilfsverben und Partikeln wirklich türkisch sind. Aber gerade diese letzteren sind so überaus charakteristisch und von der persischen Art abweichend, daß es schwer verständlich bleibt, wie ein des Persischen halbwegs Kundiger auch nur einen Augenblick im Zweifel sein kann. Man gewinnt also immerhin den Eindruck,

[1]) PlT. II, 461. Plat. 63 enthält u. a. zwei lose Quartblätter, denen man ansieht, daß sie einmal lange Zeit zusammengefaltet in der Tasche getragen wurden. Das eine Blatt enthält auf der Vorder- und Rückseite je ein Gasel von Hafis: HB. 155 = HR. I, 410 = N. 3 (PlR. I, 553) und HB. 196 = HR. I, 512 = N. 35 (PlR. I, 576 f.), vgl. auch PlT. II, 470; auf dem anderen Blatte steht Dschâmîs (1414–1492 n. Chr.) schönes Gasel:

tsche gôyam, k'az gham-at tschun mê tapad dil? . . .

(= Was sage ich, wie vor Kummer über dich das Herz klopft?). Wahrscheinlich sind das solche Zettel, die zum Auswendiglernen unterwegs gedient haben. – Weiter enthält Plat. 63 noch zwei Oktavblätter „Persische Gespräche. May 1821“, sowie ein Oktavheftchen „Grammatische Eigenheiten des Persischen. Sommer 1821.“ [2]) Auch im Hebräischen wurden von Platen in jener Zeit (PlT. II, 461) „Anfänge gemacht“, denen freilich so wenig wie beim Arabischen eine Fortsetzung beschieden sein sollte. [3]) PlT. II, 465. Türkisch hatte Platen damals wohl noch nicht getrieben; erst im folgenden Jahre ist bei ihm von einer vorübergehenden Beschäftigung mit dieser Sprache die Rede: vgl. PlT. II, 509.

als ob es damals noch weder bei Rückert noch bei Platen mit dem Persischen besonders glänzend bestellt gewesen wäre.

Jedenfalls glaubte Platen, nachdem er ein Jahr lang persisch getrieben, nunmehr imstande zu sein, an eine größere Arbeit auf diesem Gebiete heranzutreten. Und zwar hat er die Herausgabe des Hafis ins Auge gefaßt. Für diesen Dichter, von dem dazumal noch keine europäische Ausgabe des Originaltextes vorhanden war, scheint Platen schon den ganzen Sommer über eine besondere Vorliebe gehegt zu haben, was vielleicht – abgesehen von der Berühmtheit, zu der Hafis in jener Zeit durch Goethe gekommen war – teilweise mit den Verhältnissen zusammenhängt, unter denen er damals lebte. Eben in jener Zeit nämlich hatte er in dem hannöverschen Dragoneroffizier Otto von Bülow einen Freund gefunden, wie er seinen Idealen entsprechen mochte. Dieses Freundschaftsverhältnis ist insofern ein ganz besonders glückliches zu nennen, als es nicht wie so viele andere, die Platen vor und nachher eingegangen ist, durch allerhand Mißverständnisse und Empfindlichkeiten auf beiden Seiten getrübt wurde. Aber bei Platens Veranlagung konnte es doch nicht ausbleiben, daß ein gewisser sinnlicher Zug hineinkam, der ungefähr dem entsprach, welcher durch Hafis' Gaselen geht. Es erscheint bemerkenswert, daß Platen damals auf einem Ausflug, den er mit Bülow und dem Grafen Friedrich Fugger machte, sich selbst als Hafis bezeichnend, Bülow zum Saki, zum Schenken, ernannte.[1]) So konnte sich der deutsche Dichter dem persischen geistesverwandt fühlen, und besonders gerne mit ihm umgehen.

Vor allem handelte es sich nun darum, einen vollständigen Text des Hafis zu beschaffen; denn Platen kannte von ihm im Original bisher nur, was er sich aus verschiedenen Chrestomathien und Anthologien zusammengelesen hatte.[2]) Er spricht darüber am 13. August 1821 mit dem Holländer Thorbecke, der sich erbot,

---

[1]) PlT. II, 470. Platen zitiert bei dieser Veranlassung die Strofe HB. 196, 1 = N. 38, 1. [2]) Eine kleine Hafis-Anthologie, die sich Platen in jenem Sommer 1821 zusammengestellt haben dürfte, bildet der – undatierte – Pers. 79, der, wie schon Aumer richtig angibt, zum größeren Teile aus einer englischen Publikation von J. Nott (1787) ausgeschnitten, zum kleineren Teile (7 Gaselen) von Platen in der ungelenken Schrift seiner ersten persischen Zeit geschrieben ist. Platen gab dem Büchlein den Titel Kitâb i lâlazâr az diwân i hâfiz – Buch des Tulpenbeets aus dem Diwan des Hafis.

ihm eine Abschrift des Diwans aus Leyden, dem alten Hauptsitz orientalistischer Gelehrsamkeit in Europa, zu besorgen. Als weitere Grundlage sollte die 1791 in Kalkutta erschienene Ausgabe,[1]) der Münchener Kodex und die Kopie einer Wiener Handschrift dienen.[2])

Das erste Hafis-Manuskript bekam indes Platen in Göttingen in die Hände, bis wohin er im Herbst 1821 seinen Freund Bülow begleitet hatte. Zwar die editio Calcuttensis, um die es Platen hauptsächlich zu tun gewesen war, fand sich in Göttingen nicht, wohl aber gab ihm Professor Benecke eine Handschrift des Diwans, welche er gleich am Tage seiner Ankunft[3]) abzuschreiben begann. Allein dieser Kodex, undeutlich geschrieben, scheint dem im Lesen von Handschriften ungeübten Platen viele Schwierigkeiten bereitet zu haben, so daß er daran wohl wenig Freude erlebt hat. Die Abschrift ist auch offenbar nicht sehr weit gediehen.[4])

Daneben begann Platen sich in dem Monat, den er damals in Göttingen zubrachte, an der Hand einer auf der dortigen Bibliothek vorhandenen Grammatik mit dem Sanskrit zu beschäftigen und übte sich zunächst im Schreiben. Auch diese indischen Schreibübungen sind im Plat. 63 erhalten; wir lesen da z. B. in unbeholfener, teilweise auch fehlerhafter Dêvanâgarî-Schrift:

ôttô bârôn vôn bûlôv aus grâbôv[5])
kâlôs kai agathôs bûlôva
ôttô prai:hêrar[6]) vôn bûlôva sônar[7])
vôn hânnôvar nâgh êrlângan ê
plâtan und bûlôv sêlling[8])

---

[1]) PlT. II, 481. [2]) PlT. II, 477. [3]) 11. September – „rôz i âmadan-am dar ân schahr ba Bûlôf" (= am Tage meines Kommens in jene Stadt mit Bülow) fügt er in persischer Schrift auf dem Abschrift-Fragment im Plat. 63 hinzu. [4]) Vgl. PlT. II, 490. PlR. III, 209. Immerhin sind die vier Blätter Groß-Oktav, welche Plat. 63 von dieser Abschrift enthält, jedenfalls nicht alles, was Platen abgeschrieben hat: es fehlt da mindestens ein Blatt, indem zwischen dem Anfangs-Beit von Gasel 6 (= HB. 3, 1 = N. 46, 1) und dem Schluß-Beit von Gasel 8 (= HB. 4, 7) eine Lücke klafft. Bei Gasel 14 (= HB. 17, 1) heißt es: „Ist hier so undeutlich und unvollständig, daß sie in den Supplementen nach einer besseren Abschrift soll nachgetragen werden." Mit Gasel 15 (= HB. 16, 4) brechen die Münchner Fragmente ab. [5]) Grabow in Mecklenburg war Bülows Geburtsort: siehe PlT. II, 485. [6]) Soll heißen: „Freiherr"; der Laut f kommt im Sanskrit nicht vor. [7]) Dieses Wort verstehe ich nicht; vielleicht: „Schöner"? [8]) Schelling, der Philosoph, Platens väterlicher Freund.

sêlling sêlling [1]) sûbêrta [2]) sûbêrta
thôrbêkk thôrbêkk [3]) liba ba
sâkî hâphiç [4])
dallarmi dallarmi [5]) plâtan plâtan
usf.

Nebenher ist noch wiederholt die Dêvanâgarî-Buchstabenligatur P + B (Platen + Bülow) angebracht; [6]) zu unterst steht in persischer Schrift, von einem Schnörkel umgeben:

sâkî	hâfiz
bûlôf	pelâtan

Auch im Sanskrit ist Platen über die allerersten Anfangsgründe nicht hinausgekommen; hier, wie im Arabischen, hat es ihm Rückert weit zuvorgetan.

Auf dem Rückweg kam der Dichter auch nach Gotha; allein von den Schätzen der dortigen Bibliothek konnte er keinen Nutzen ziehen, denn, heißt es im Tagebuch, [7]) „von den orientalischen Manuskripten, von denen eine große Anzahl in Gotha vorhanden, läßt der Herzog, der ein Narr ist, keine sehen. Selbst dem Professor Kosegarten in Jena wurde es abgeschlagen, der gleichsam sein Untertan ist."

Gegen Ende Oktober (1821) kehrte Platen nach Erlangen zurück und nahm alsbald seine persischen Studien wieder auf, denen er den ganzen Winter hindurch fleißig oblag. Die Hafis-Ausgabe mußte, nach dem Göttinger Fehlschlag, der mangelnden Manuskripte wegen vorerst zurückgestellt werden. So wurde zunächst Sa'dîs Gulistân und Nizâmîs Iskandar-nâma [8]) vorgenommen. Eine ebenfalls in jene Zeit fallende erneute Beschäftigung mit dem

---

[1]) Selling, ein später getaufter Jude, dessen Bekanntschaft Platen im Sommer 1821 in Erlangen gemacht hatte. [2]) Schubert, der Naturphilosoph, damals Professor in Erlangen. [3]) Thorbecke, ein Holländer, s. o. S. 276. [4]) Dies bezieht sich, ebenso wie das persische Diagramm weiter unten, auf jene scherzhafte Rollenverteilung bei dem Ausflug im vorhergegangenen Sommer: vgl. oben S. 276. [5]) Dall' Armi, Platens einstiger Regimentskamerad, damals in Göttingen. [6]) Von diesen Schreibübungen spricht Platen im Tagebuch: PlT. II, 490. [7]) PlT. II, 492. [8]) Von diesem Werk hatte sich Platen (s. PlT. II, 508) die Calcutta edition von 1812 aus London verschrieben. – Er hat davon eine Übersetzung im Original-Metrum (Mutakârib) begonnen, jedoch den Versuch bald wieder aufgegeben: s. PlR. I, 550.

Arabischen[1]) und ein Anfang im Türkischen[2]) war nur von vorübergehender Bedeutung und blieb ohne nachhaltigen Erfolg.

Am 16. Januar 1822 konnte endlich Schelling dem Grafen, der gerade bei ihm zu Tische war, die soeben eingetroffene Münchner Hafis-Handschrift[3]) übergeben. Nun wird es Ernst mit dem Hafis. Sofort macht sich Platen ans Abschreiben, sein Freund, Graf Friedrich Fugger, beteiligt sich an der Arbeit, indem er ihm „die Bögen, nach orientalischer Weise, mit rotem Ranft umzieht“,[4]) und bereits nach zwei Monaten, am 17. März, ist die Abschrift vollendet in fünf Quartheften, die nun zusammen einen stattlichen Band bilden, „in schönem Saffian mit Goldschnitt“, den Pers. 76.

[1]) PlT. II, 506. [2]) PlT. II, 509. Ein Oktavheftchen „Turcica“, angefangen den 9. Januar 1822, enthält Plat. 63. [3]) Die von Aumer S. 25 verneinte Frage, ob dies nicht doch der aus Kloster Seon stammende und dort fälschlich als Execrandi Machometis detestabilis Alcoranus benamste Pers. 67 war, bedarf dringend erneuter Untersuchung. Denn Aumer scheint nicht bemerkt zu haben, daß das Kolophon auf f. 361v des Pers. 76 keineswegs Platens ursprünglicher Vorlage, sondern – wie der ganze Text der ff. 360–361 – vielmehr einer anderen Handschrift entstammt, mit der Platens Abschrift späterhin kollationiert worden sein muß. Die von dieser Kollation herrührenden Zusätze sind – im Unterschied von dem sicher von Platen selbst (wohl nach Hammers Kodex: s. u.) Nachgetragenen – durch Duktus und (dunklere) Tinte kenntlich und stammen, wenn nicht alles trügt, nicht von Platens Hand (man beachte z. B. die Form der Buchstaben dschîm und hâ!). Jene spätere Hand bemerkt z. B. f. 227v (zu Gasel 367 = HB. 413 + 428): „Die 5 als fehlend angezeigten Beits nebst Anfangs- und Schlußbeit nach den Münchner Lesarten, machen bei Morschid ein eigenes Gasel.“ Ferner f. 322v (zu Gasel 515): „statt dieser Kaside hat die Abschrift von Morschid, dem Schreiber von Schiras (Jahr 954 der Hedschra) eine Gasele von 11 Beits.“ Also wird die Rezension des Murschid ausdrücklich den „Münchner Lesarten“ gegenübergestellt. Abgesehen von der Kollation mit der Handschrift des Murschid hat die spätere Hand auch sonst textkritische Bemerkungen eingetragen, so nach Revitzky (z. B. f. 2v) und „nach Hammer“ (z. B. f. 14r). Aus alledem möchte ich schließen, daß irgendwer Platens Hafis-Abschriften – möglicherweise noch bei des Dichters Lebzeiten, während er in Italien weilte – zu recht ernsthaften Studien benutzt hat; auch im Gul-dasta (Pers. 78) findet sich z. B. f. 50v und 51r eine Art Präparation eingetragen, die sicher nicht von Platen selbst herrührt. Der ursprüngliche Text des Pers. 76 könnte nun doch aus Pers. 67 stammen, was durch eine Vergleichung des letzteren – die ich nicht vornehmen konnte – leicht festzustellen sein wird. Auch PlT. II, 477 läßt darauf schließen, daß damals in München nur eine einzige Handschrift in Betracht kam, die Platen kurzweg „den Münchener Kodex“ nennt. [4]) PlT. II, 510.

Für den Rest dieses Jahres sehen wir Platen nun völlig in Hafis aufgehen. Kaum mit der Abschrift des Diwans fertig, beginnt er alsbald, in ein Oktavtaschenbuch eine Anthologie daraus auszuziehen, die er Gul-dasta (Rosenstrauß) nennt, jetzt Pers. 78. Dazu wollte er sich auch ein Vokabular der seltenen, besonders arabischen Worte anlegen, das aber nicht zustande gekommen, jedenfalls nicht erhalten zu sein scheint.[1]) Als er jenes Gul-dasta am 4. Mai 1822 abschloß, da fühlte der polyglotte Poet, der schon lateinische, griechische,[2]) französische,[3]) englische[4]) und portugiesische[5]) Verse verbrochen hatte, sich im Persischen sattelfest genug, um auch in dieser Sprache seinen Pegasus zu tummeln. Auf f. 91v des Pers. 78 steht ein von Platen herrührendes persisches Gedicht, das in Transskription folgendermaßen lautet:[6])

Ke-râ 'st ruch tschu lâla
o rôy tschun bahischt,
bu-bôsad în risâla,
ke hâfiz asch nuwischt.

barây i bâghbânân
fidây i dschân kunad,
ba gard i pây i dschânân
hamêscha sar nihad.

ba mei-kada hamêscha
rasâ 'st bâ scharâb;
ke mâh asch ast schêscha,
scharâb asch âftâb.

tu schâd bâsch bâkî,
tu schâd bâsch o mast!
bi-âr bâda, sâkî,
ke hâfiz âschik ast.

Im großen ganzen scheint mir diese persische Poesie des deutschen Dichters alle Anerkennung zu verdienen; ob ein geborener Perser diese Ansicht teilen würde, muß allerdings dahingestellt bleiben. In sprachlicher Hinsicht habe auch ich gegen einige Einzelheiten meine Bedenken, worauf unten anmerkungsweise aufmerksam gemacht wird. Ich gebe nun eine möglichst wörtliche Prosa-Übersetzung:

---

[1]) Vgl. PlT. II, 515. – Plat. 63 enthält allerdings ein Heftchen mit persischen Vokabeln, von denen man teilweise leicht erkennt, daß sie zu bestimmten Hafisischen Gaselen gehören, aber die Nummern, mit denen die Vokabelgruppen bezeichnet sind, stimmen nicht zum Gul-dasta. So tragen z. B. die Vokabeln zu HB. 207 (der „Gasele nach Hafis" PlR. I, 638 f.) die Überschrift „9", die zu HB. 341 (= N. 4) sind mit „18 (87)", die zu HB. 8 (= N. 1) sind mit „(19) 1" bezeichnet. [2]) Vgl. PlT. II, 452. [3]) PlT. I, 283 f., 345, 422 f., 432 ff. PlR. I, 592 f. [4]) PlT. I, 131 f., 169 ff., 189 f. PlR. I, 590 ff.; vgl. dazu PlT. II, 70. [5]) PlT. II, 19 f. [6]) Das Metrum [⏑ – – ⏑ – – (–)] ist unpersisch, ebenso die Reimfolge abab; für solche, die das Gedicht skandieren wollen, sei bemerkt, daß langer Vokal in geschlossener Silbe in der persischen Metrik als Überlänge (Trochäus – ⏑) gilt.

Wer eine Wange hat wie die Tulpe,[1]) Für die Gärtner[6])
Und ein Gesicht wie das Paradies,[2]) Gibt er seine Seele als Lösegeld,[7])
Der küßt diesen Band,[3]) In den Staub[8]) der Füße des Lieblings
Welchen Hafis schrieb. Legt er immerdar sein Haupt.

Zum Weinhaus immerdar Sei du[9]) froh beständig,
Gelangt er mit dem Trunk;[4]) Sei du froh und trunken!
Denn sein Mond ist die Flasche, Bring Wein, Schenke,[10])
Der Trunk seine Sonne.[5]) Denn Hafis ist verliebt.[11])

Sein Hafis-Brevier, das eben vollendete Gul-dasta, in der Tasche, wandert nun Platen durch die im Frühlingsschmuck prangende Welt, die er so immer mehr mit Hafis' Augen beschauen lernt, an den Rhein. In Darmstadt besucht er seinen vor kurzem neu gewonnenen Freund Justus Liebig. Da sein Verhältnis zu diesem während der paar Tage ihres Zusammenseins wiederholt von überschwänglicher Freundschaft in bittersten Groll umschlägt, so gereicht es ihm sehr zum Troste, den Ausdruck für solche Stimmungen allemal bei Hafis zu finden: „was mir in allen diesen Lagen „Hafis" für herrliche Dienste leistet, kann ich kaum beschreiben." [12])

Auf dieser Reise kam Platen auch nach Bonn zu August Wilhelm v. Schlegel, den er damals ganz in seine Sanskrit-Studien vertieft fand. Mit dem lebhaften Bedauern, nicht länger verweilen zu können, sah er auf der Bonner Bibliothek, „was außer Berlin und Wien schwerlich in Deutschland zu finden ist, nämlich eine ganze Reihe persischer Drucksachen aus Indien und England." [13])

---

[1]) Vgl. N. 35, 1. [2]) Das soll wohl heißen: „Wer ein Liebchen besitzt mit solcher Wange und solchem Gesicht . . ." [3]) Das meint wohl Platen mit risâla, da er es auch N. 35, 3 so übersetzt. Das (ursprünglich arabische) Wort bedeutet aber „Epistel", bei den Arabern eine eigene Literaturgattung. – Der Band, von dem hier die Rede ist, ist natürlich eben das Gul-dasta. [4]) Diese Zeile ist mir nicht recht klar; man würde eher erwarten: rawâ 'st ba scharâb = „geht er zum Trunk", was Platen vielleicht auch sagen wollte: ba statt bâ wäre dann freilich contra metrum. [5]) Vgl. N. 25, 2. [6]) Vgl. N. 18, 4. [7]) Vgl. wiederum N. 18, 4, sowie N. 24, 1; N. 41, 3; fidây i dschân wohl nur metri causa: richtiger wäre fidâ dschân. [8]) Statt gard müßte châk stehn; gard bedeutet lediglich „Staubwirbel, Staubwolke" (vgl. N. 26, 2), was hier keinen Sinn gibt. [9]) Hier redet, ganz stilgerecht, Hafis-Platen sich selbst an: vgl. z. B. N. 2, 7; N. 36, 8. [10]) Vgl. N. 25, 1. [11]) Vgl. N. 33, 4. Auch daß der Poet seinen nom de plume, Hafis, in der letzten Strofe anbringt, entspricht der persischen Regel vom tachallus. [12]) PIT. II, 524. [13]) PIT. 535.

Im Juli treffen wir Platen wieder in Erlangen; und nun begann für ihn eine Zeit, wo Hafis auf sein Leben einen verhängnisvollen Einfluß auszuüben begann. Infolge der fortwährenden Beschäftigung mit der homosexuell-erotischen Lyrik des Persers begann er, den perversen Trieben seiner eigenen Natur, die er sonst im ganzen gut im Zügel zu halten verstand, etwas zu sehr nachzuhängen. Dazu traf ihn gerade damals ein Mißgeschick, das geistig hochstehenden Homosexuellen so häufig widerfährt: er hatte sich durch die körperlichen Vorzüge eines jungen Mannes fesseln lassen, der in geistiger Beziehung durchaus nicht zu ihm paßte, der sich daher auch zu dem hochbegabten Dichter in keiner Weise hingezogen fühlte und allen seinen Annäherungsversuchen Gleichgültigkeit, ja oft Unfreundlichkeit entgegensetzte.

Noch ehe Platen die Reise an den Rhein antrat, war in seinen Gesichtskreis Cardenio getreten, ein Student (Jurist), dessen wirklichen Namen[1]) er lange nicht erfuhr, und welcher daher im Tagebuch sowohl wie in Platens Dichtungen ausschließlich unter jenem nom de guerre figuriert. Diesem — offenbar geistig ziemlich unbedeutenden — Jüngling gegenüber sehen wir Platen nur allzu naturgetreu die Rolle des unglücklichen Liebhabers im persischen Stile spielen. Mit ein paar Hafisischen Versen (N. 2, 4) deutet er im Tagebuch[2]) an, daß er dieses „geheimen Grundes" wegen Erlangen damals nur ungern verließ, mit einem Hafis-Zitat (N. 7, 1) drückt er ebenda[3]) seine Bewunderung für Cardenios Schönheit aus, als er nach der Rückkehr ihm zum ersten Male wieder begegnet war. Mit Hafis' Worten[4]) verzeichnet er unter dem 1. August 1822, daß er nun Cardenios Namen erfahren; mit Stellen aus Hafis (u. a. N. 11, 1 und N. 41, 1) stellt er ihm dann, nach seinen (Platens) eigenen Worten,[5]) einen „Steckbrief von Lieblichkeiten" aus; unter Anführung von Hafis-Versen (z. B. N. 21, 1) erwähnt er in seinen Aufzeichnungen

[1]) Hoffmann. [2]) PlT. II, 519. [3]) PlT. II, 539. [4]) N. 34, 3. Ich benutze die Gelegenheit, hier eine Übersetzung der im Tagebuch (PlT. II, 541) dieser Strofe unmittelbar vorhergehenden Châkânî-Stelle zu geben, die mir a. a. O. in der Anmerkung nicht ganz richtig wiedergegeben scheint;

„O Rubinwangiger, Jasminbrustiger, wandelnde Zypresse — wer bist du?

„O Steinherziger, Tyrannischer, Verderben meiner Seele — wer bist du?"

[5]) PlT. II, 543. All' diese Hafis-Stellen stehen im Tagebuch natürlich im persischen Original: die Nachbildungen waren ja damals noch gar nicht vorhanden.

als wichtiges Ereignis, „als die einzigen köstlichen Momente" seines Lebens[1]) – wenn er Cardenio auf der Straße begegnet!

Endlich, im September 1822, nachdem Cardenio, ohne von ihm Abschied zu nehmen, in die Ferien gereist ist, rafft Platen sich auf und tritt eine Reise nach Wien an, um dort, einer Einladung seines Freundes Bruchmann folgend, den Winter zuzubringen. Eine ehrenvolle Aufnahme, vor allem aber der Verkehr mit dem Orientalisten Julius von Hammer, erwartete ihn daselbst.

Allein Hafis-Platen bleibt seiner Rolle immer noch treu:

Schuld ist, daß ich Kraft und Ruhe,
Daß ich den Verstand verloren,
Dieses marmorherz'gen Götzen
Silberläppchen an den Ohren,[2])

sagt einmal der persische Poet von sich – und genau so geht es dem okzidentalischen Gaselendichter mit seinem Götzen Cardenio. Das fortwährende Hinschmachten und Sichverzehren in unerwiderter, aussichtsloser Liebessehnsucht während der letzten zwei Monate hatte ihm Mut und Energie geraubt. Cardenios Bild folgt ihm über Berg und Tal bis Linz, wo er in übelster Stimmung, mit sich selbst zerfallen, 14 Tage zubringt. Dann macht er es noch einmal ganz wie einst Hafis, als er nach Indien, zum Schah von Dekkan sollte:[3]) er besinnt sich unterwegs plötzlich eines andern und kehrt wieder um, um sich in der ländlichen Einsamkeit der ehemaligen, damals schon ganz verlassenen Universität Altdorf (östlich von Nürnberg) zu vergraben.

In unbehaglicher Umgebung, unstet und unschlüssig, von innerem Zwiespalt zerrissen, lebt er dort dahin: sein Verstand rät ihm, Erlangen, wo er „so viele dumme Streiche gemacht", sich „in so manches verwickelt"[4]) hatte, vorläufig zu meiden, während ihn auf der anderen Seite die Sehnsucht nach Cardenio doch wieder mächtig dorthin treibt. In dieser traurigen Lage findet er endlich einigen Trost, indem er einzelne Stücke aus Hafis in deutsche Verse zu übersetzen beginnt: durfte er doch so noch am ehesten unverhüllt aussprechen, was er fühlte und litt!

Von diesen in den Oktober 1822 fallenden „Nachbildungen" und ihrem späteren Schicksal wird im nächsten Abschnitt ausführlich

[1]) PlT. II, 546. [2]) N. 39, 1. [3]) Näheres darüber s. unten im III. Abschnitt. [4]) PlT. II, 559.

die Rede sein. Hier wollen wir zunächst den ferneren Verlauf von Platens orientalischen Studien vollends zu Ende verfolgen.

Der Herbst 1822 bedeutet für Platens wissenschaftliche Entwicklung eine Krisis. Seine Begeisterung für den Orient hatte damals ihren Höhepunkt erreicht und begann nun langsam abzuflauen. Die Umkehr aus Österreich bedeutet zugleich eine Abkehr vom Osten. Erstmals kündigt sich dieser Umschwung an, wenn er am 28. September in Linz zur Begründung jener seltsamen Umkehr in sein Tagebuch schreibt: „Zugleich fühlte ich einen großen Drang, mich gründlicher als je aufs Griechische zu werfen und die orientalischen Studien vorerst nur nebenher zu treiben, da ich den Griechen im ganzen viel zu wenig Aufmerksamkeit gewidmet habe, und nunmehr nie dazu kommen würde, wenn ich mich vom Orient würde fortreißen lassen."

Im November kehrte Platen nach Erlangen zurück: trotz allen entgegenstehenden Bedenken hatte die Sehnsucht nach Cardenio gesiegt. Platens Tage sind nun fast ausschließlich dem Griechischen gewidmet,[1]) so daß für Orientalia überhaupt kein Raum zu bleiben scheint. Doch finden wir ihn im Dezember wieder dabei, Rückerts Schâh-nâma-Abschrift seinerseits abzuschreiben.[2]) Auch trug er sich wieder einmal mit dem Gedanken ans Sanskrit, das er im kommenden Frühling gemeinschaftlich mit Döllinger (damals Kaplan zu Markt Scheinfeld im Steigerwald) betreiben wollte[3]) – ein Vorsatz, der auch diesmal unausgeführt blieb.

Im April 1823 bekommt Platen endlich durch Vermittlung seines Freundes Bruchmann Hammers Hafis-Kodex in die Hände, der ihm „keine geringe Freude machte",[4]) und in dem er „angestrengt, aber doch mit großem Genuß" arbeitete. Diese Arbeit hat wohl darin bestanden, daß er seine ein Jahr zuvor von dem Münchner Kodex genommene Abschrift mit dem Hammerschen kollationierte, und

[1]) PlT. II, 565. [2]) PlT. II, 569 f. Er hatte diese Abschrift Rückerts wohl schon seit Februar 1821 in Händen: vgl. oben S. 274. Eine Kopie der Episode von Rustam und Suhrâb (Schâhnâma ed. Vullers-Landauer I, 434, v. 22 ff.) findet sich auf zwei Folioblättern des Plat. 63. [3]) Platen ist tatsächlich vom 6.—16. April 1823 bei Döllinger in Markt Scheinfeld gewesen; aber zu Sanskrit-Studien ist es dort nicht gekommen. Die beiden Freunde haben nur zusammen Nala in Kosegartens Übersetzung gelesen. [4]) PlT. II, 579. Vgl. auch oben S. 277.

Fehlendes nachtrug. Die von Platen selbst herrührenden „Supplemente" im Pers. 76 dürften sämtlich daher stammen.[1]) Gleichzeitig legt er sich vom 21. April bis 9. Mai eine neue Hafis-Anthologie in Duodez an, die „133 der schönsten hafisischen Gedichte" enthält. (Wo dieses Duodezbändchen hingeraten ist, kann ich nicht angeben: auf der Münchner Bibliothek scheint es sich allem nach nicht zu befinden.)[2]) Rechnen wir noch den Pers. 80 hinzu, der in zwei dünnen Oktavbändchen $3 \times 40 + 1$ Hafisische Gaselen enthält, von dem ich aber in PlT. keine sichere Spur[3]) entdecken kann, so hat Platen sich (im Verlauf von kaum $1^1/_2$ Jahren) nicht weniger als vier Hafis-Anthologien ausgezogen, ganz abgesehen von dem, was die verschiedene Dichter umfassende persische Anthologie Pers. 17, sowie die außer „antiker" und „romantischer" auch „orientalische Lyrik" berücksichtigende „Lyrische Anthologie" Plat. 57 an Hafisianis enthält.

Indessen, die geplante Hafis-Edition sollte trotz alledem nicht mehr zustande kommen. Am 16. Juni 1823 wird wiederum ein neuer Studienplan angefangen, dem zufolge Shakespeare den Löwenanteil von Platens Zeit erhält, Firdousî aber höchstens noch als Lückenbüßer figuriert.[4])

---

[1]) Vgl. o. S. 279, Anm. 3. [2]) Wohl aber enthält Plat. 63 neun Duodezblättchen, wovon sieben beschrieben sind; diese enthalten die Gaselen HB. 486, 81, 475, 280, 230, 181, 129, welche dort mit den Nummern 3, 4, 7, 8, 9, 10, 11 bezeichnet sind. Höchst wahrscheinlich waren diese Blättchen für die jetzt verschollene Hafis-Anthologie bestimmt und sind von Platen aus irgend einem Grunde kassiert und von neuem abgeschrieben worden. — Sollte diese Duodez-Anthologie etwa in Erlangen stecken? Ich vermute dies im Hinblick auf eine Äußerung des Grafen Schack (Pandora S. 349): „Die Erlanger Bibliothek soll eine Auswahl von Gaselen des Hafis, von seiner [Platens] Hand aus dem Originalmanuskript abgeschrieben, aufbewahren." Von den in München liegenden persischen Abschriften Platens sagt Graf Schack höchst auffallenderweise kein Wort! [3]) Eine solche ist vielleicht darin zu finden, daß Platen (PlT. II, 577) in seinem Tagebuch unter dem 4. April 1823 erwähnt, daß er „ein Bändchen" seiner Hafis-Anthologie bei sich hatte. Dies weist doch darauf hin, daß diese Hafis-Anthologie, von der dort die Rede ist, mehr als ein Bändchen umfaßte, was weder auf Pers. 79 noch auf Pers. 78, sondern eben nur auf Pers. 80 zutrifft. Da diese letztere Hafis-Anthologie auch nach Papier und Schrift den in der vorigen Anmerkung erwähnten Fragmenten der verschollenen Anthologie vom Mai 1823 am nächsten steht, so darf sie vielleicht als die unmittelbare Vorläuferin der letzteren betrachtet werden, und fiele demnach in den Winter 1822/23. [4]) PlT. II, 584.

Dann wird noch im August desselben Jahres im Tagebuch[1]) erwähnt, daß Justus Liebigs Freund, der Gießener Professor Schulz, in Paris einige Gaselen Dschâmîs für Platen abgeschrieben habe. Diese Schulzsche Abschrift sowohl als eine Kopie, die Platen seinerseits davon genommen, enthält der Plat. 63.

Von da an aber ist im Tagebuch von orientalischen Studien kaum mehr die Rede: nachdem es drei Jahre hindurch des Dichters Hauptinteresse in Anspruch genommen, tritt der Orient bei ihm nunmehr gänzlich in den Hintergrund. Platen lernt zunächst als letzte zu all' den Sprachen, die er sich angeeignet, noch das Schwedische hinzu, wozu den äußeren Anlaß seine in jene Zeit fallende Bekanntschaft mit dem Schweden Peter Ulrik Kernell abgeben mochte.[2]) Dann setzt im Herbst 1823 seine dramatische Tätigkeit ein, ins darauf folgende Jahr fällt seine erste Reise nach Italien. Durch all das wurden Platens Studien in eine ganz andere Richtung gedrängt.

Jedoch, mag er auch im Arabischen, Hebräischen, Sanskrit und Türkischen über die allerersten Anfänge niemals hinausgekommen sein: das Persische hatte er sich gründlich und für immer angeeignet. Es finden sich auch in Platens Tagebüchern Spuren, daß er, wenn nicht persische Studien, so doch persische Lektüre, immer von Zeit zu Zeit wieder vorgenommen hat. Unter dem 25. Juli 1824 schreibt er z. B., daß er gestern, bei einem Spaziergang nach Möhrendorf, „zum erstenmal nach langer Zeit wieder im Hafis" gelesen habe. Neujahr 1825 berichtet er, Hammer habe ihm ein Manuskript von Dschâmîs „Jûsuf und Zuleichâ"[3]) zur Durchsicht geschickt; davon hatte er sich bis zum 14. Juni dieses Jahres bereits

[1]) PlT. II, 587f. [2]) Einen ersten Anlauf zur Erlernung des Schwedischen hatte Platen schon zwei Jahre früher, im August 1821, genommen, als ihm Rückert ein Exemplar von Atterboms Poetisk Kalender schickte (s. PlT. II, 476). Ich möchte mir erlauben, bei dieser Gelegenheit meinem Bedauern Ausdruck zu geben, daß in der sonst so vortrefflichen Ausgabe von Platens Tagebüchern, wo z. B. die persischen Zitate ziemlich korrekt wiedergegeben sind, die paar schwedischen Stellen durch arge Druckfehler entstellt werden. Die vier Verse aus der Frithjofsage (PlT. II, 600f.) enthalten z. B. nicht weniger als fünf Druckfehler, wovon drei sehr stören. [3]) Aus dem Eingang dieses romantischen Epos — das übrigens 1824 von Vinzenz v. Rosenzweig im Auszug ediert wurde: vgl. PlT. II, 754 — stammt auch das persische Motto, das die „Gaselen" in der Ausgabe von 1821 tragen.

über 1200 Verse abgeschrieben. Sieben Jahre später, im Dezember 1832, las er zu München, „um das Persische nicht zu vergessen, im Pand-nâma (s. o. S. 271f.). Und noch ein Jahr vor seinem Tode, im Mai 1834, hat Platen zu Bologna seinen Hafis gelesen.[1])

II.

Denn es werden gute Geister schweben über seinem Wort,
Wenn es geht von Mund zu Munde, wenn es wechselt Ort um Ort.
Platen, Die verhängnisvolle Gabel (IV. Akt).

Wir kommen nun auf die „Nachbildungen" zurück und wenden uns zunächst der Überlieferung des Textes zu.

Die erste Niederschrift der Hafis-Übersetzungen (bis auf weiteres die einzige heute noch nachweisbare) findet sich in einem Oktav-Taschenbuch, das von Anfang an zur Aufnahme unterwegs auf Reisen entstandener Dichtungen bestimmt gewesen zu sein scheint, dem Plat. 15. Das erste, was Platen darin eingetragen hat, ist das Gasel „Wann einst der Fisch vom Bade springt" (PlR. I, 605), das vom 15. April 1821 datiert ist, und also aus der Zeit der Salzburger Reise stammt; es folgen dann auf ff. 2–43 noch eine Anzahl Gaselen und Sonette, denen sich auf ff. 44–45 das am 26. August 1821, auf dem Rückweg von Streitberg nach Erlangen, entstandene Gedicht an Bülow (PlR. I, 694; PlT. II, 480) anreiht.[2]) Unmittelbar darauf folgen sodann, auf ff. 46ff., die Hafis-Übersetzungen, welche vollends den ganzen Rest des Buches einschließlich der Innenseite des hinteren Deckels ausfüllen; das letzte Stück (N. 50) hat schließlich noch auf der Innenseite des Vorderdeckels seinen Platz finden müssen.

Aus den beigefügten Datierungen, die durchaus zu den Angaben in Platens Tagebuch[3]) stimmen, ergibt sich, daß das zuerst

[1]) PlT. II, 959. [2]) Durch diesen Umstand ist wohl Redlich (PlR. I, 693) zu der Ansicht gekommen, daß mit dem Schenken auch in den Diwanübersetzungen Otto von Bülow gemeint sei. Dies ist aber jedenfalls ein Irrtum: man wird überhaupt nicht wohl sagen können, daß in diesen Übersetzungen unter dem Schenken irgend eine bestimmte Persönlichkeit zu verstehen sei. Wen etwa Hafis in den einzelnen Fällen mit dem Schenken meinte, wird sich kaum mehr feststellen lassen; und wenn Platen je beim Übersetzen eine bestimmte Persönlichkeit vorgeschwebt haben sollte, so wird dies damals eher Cardenio, als Bülow gewesen sein. Vgl. o. S. 282. [3]) PlT. II, 558f.

übersetzte Stück, die „Gasele nach Hafis“,[1]) am 14., N. 1–4 am 15., N. 5–19 am 16., N. 20–34 (nebst dem von Redlich zwischen N. 31 und 32 unterdrückten Stück: s. u.) am 17., N. 35–43 am 18., N. 44–47 am 19., N. 48–50 am 20. Oktober niedergeschrieben wurde, so daß also die Entstehung der ganzen Reihe der Nachbildungen in den Zeitraum einer einzigen Woche, von Montag bis Sonntag fällt. Noch am Samstag Abend[2]) begann Platen den am 22. Oktober abgeschlossenen[3]) „Prolog an Goethe“; Sonntag, den 27. Oktober, wurde die Einleitung bzw. „Vorrede“ aufgesetzt.[4])

Am 28. und 29. Oktober hat sodann der Graf das Ganze in ein – für uns leider vorerst verschollenes[5]) – Heft ins Reine geschrieben, wobei er „auch einige Anmerkungen“ hinzufügte. Gleichzeitig „wurde eine Fabel gedichtet, die sich dem Ganzen zur Erbauung und Verdauung der Rezensenten anschließen mag“.[6]) Zum Epilog endlich wurde eine kurz zuvor bearbeitete „Legende“ (PlR. I, 63f.) gewählt.[7])

Kaum begonnen, hatte Platen seine Hafis-Übersetzung dem Buchhändler Hilscher in Dresden angeboten, der früher etwas von ihm in eine Zeitschrift begehrt hatte.[8]) Da dieser den Verlag ablehnte, schickte der Dichter das Manuskript im November 1822 an Cotta,[9]) der es ebenfalls zurücksandte, worauf Platen, durch den zwiefachen Mißerfolg entmutigt, es vorerst liegen zu lassen beschloß.[10]) Anfang 1823 suchte Schelling dann noch den Buchhändler Max in Breslau als Verleger dafür zu gewinnen,[11]) aber offenbar wiederum vergebens.

Nun scheinen die „Nachbildungen“ etwa zwei Jahre lang im Schreibtisch geruht zu haben, bis im Mai 1825 – zu einer Zeit,

[1]) So nenne ich hier und im folgenden stets dieses Stück, das Redlich höchst ungeschickterweise von den übrigen Nachbildungen getrennt und (PlR. I, 638f.) zu Platens eigenen Gaselen gestellt hat. [2]) PlT. II, 559. [3]) PlT. II, 561. [4]) PlT. II, 561. Die erste Niederschrift des Prologs und der Vorrede – auf schlechtem, rauhem Papier von blauer Farbe, welche die Schriftzüge nur schwach hervortreten läßt – bildet jetzt Plat. 24/6. [5]) Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Dr. E. Petzet (d. d. 9. November 1906) befindet sich dieses Heft weder in München, noch in Berlin, noch im Besitze von Gottfried Böhm. [6]) Diese Fabel soll nach PlT. II, 562 Anm. 1 in „Mss. Mon. Nr. 15“ enthalten sein; der Plat. 15, der doch wohl damit gemeint ist, enthält aber nichts dergleichen. [7]) PlT. II, 562. Jene „Legende“ hat der Dichter dann 1824 der Ausgabe seiner „Schauspiele„ vorangeschickt. [8]) PlT. II, 558f. [9]) PlT. II, 568. [10]) PlT. II, 570. [11]) PlT. 572.

als Platens orientalische Studien sich durch die Beschäftigung mit dem von Hammer gesandten Dschâmî-Manuskript (s. o. S. 286f.) wieder ein klein wenig belebten – der Dichter dazu kam, eine Auswahl seiner im Jahre 1822 aus dem Hafis übersetzten Gedichte zusammenzuschreiben, „die sich nun sehr gut ausnahmen und die ich einmal in einen Almanach geben will".[1])

Dazu ist es indes nicht mehr gekommen. Platen, der bald darauf Deutschland verließ, scheint von seinen „Nachbildungen" schließlich selbst nicht mehr befriedigt gewesen zu sein, da er sie von den beiden durch ihn selbst besorgten Gesamtausgaben seiner Gedichte ausgeschlossen hat.

Erst in der posthumen Ausgabe von Platens gesammelten Werken, die im Jahre 1839 seine Freunde Graf Friedrich Fugger und (nach dessen Tode) Karl Pfeufer herausgegeben haben, finden wir auf den Seiten 156–160 auch eine Auswahl aus den Hafis-Übersetzungen gedruckt, unter dem Titel „Nachbildungen aus dem Diwan des Hafis". Es sind 16 mehrstrofige Gedichte, gefolgt von 14 einzelnen Strofen;[2]) den Beschluß macht die „Gasele nach Hafis".

Vergleicht man diese Auswahl (in Ermanglung der verschollenen Reinschrift der ursprünglichen Rezension) mit Plat. 15, so ergibt sich folgendes:

1. Von den 16 mehrstrofigen Gedichten sind 6 in PlF. gegenüber Plat. 15 gekürzt, und zwar 5, die Gedichte III, IV, XIII, XIV, XV um je eine, eines, das Gedicht VII, sogar um zwei Strofen.

2. Eines der mehrstrofigen Gedichte, XI, hat an Stelle der letzten Strofe des entsprechenden Stückes in Plat. 15 eine andere, welche sich in Plat. 15 nicht findet. Diese in Plat. 15 fehlende Strofe lautet:

> Kommt der Lenz, so magst du denken, [sic]
> An des Jahrs Metamorphosen:
> Heische Wein und einen Schenken
> Unter einem Zelt von Rosen!

3. Die 14 Einzelstrofen in PlF. stammen aus solchen

[1]) PlT. II, 752. Auch die Handschrift dieses Auszugs ist bis auf weiteres verschollen. [2]) Die 16 mehrstrofigen Gedichte sind in PlF. mit römischen Zahlen (I–XVI) numeriert, mit denen ich sie daher im folgenden anführe. Die in PlF. unter der Überschrift „Einzelnes" zusammengefaßten Einzelstrofen sind dort nicht gezählt: ich habe sie zum Zwecke des Zitierens mit 1–14 durchnumeriert, und bezeichne sie demgemäß mit „Einzelstr. 1" usf.

Nummern von Plat. 15, welche in jene Ausgabe im übrigen nicht aufgenommen sind.

4. Der Text der „Nachbildungen" weicht in PlF. an manchen Stellen von Plat. 15 ab; von diesen Abweichungen sind einige offenbare Lese- oder Druckfehler; andere müssen auf Absicht beruhen.

5. Während die Reihenfolge der einzelnen Stücke in Plat. 15 ziemlich[1]) willkürlich ist, richtet sich in PlF. die Reihenfolge der 16 mehrstrofigen Gedichte durchweg, die Reihenfolge der 14 Einzelstrofen mit zwei Ausnahmen (Einzelstr. 4 und 13) genau nach der Reihenfolge der Gaselen in Pers. 76 (s. über diesen oben S. 279).

Die Vermutung liegt von vornherein nahe, daß der Text der „Nachbildungen" in PlF. ein Abdruck jener Auswahl sei, welche Platen im Mai 1825 angefertigt hat. Direkt beweisen läßt sich das allerdings nicht, so lange das Manuskript jener Auswahl verschollen bleibt. Aber immerhin wird jene Vermutung zu einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit erhoben durch folgende Erwägungen:

1. Oben sub 2 ist gesagt, daß PlF. eine Strofe hat, die in Plat. 15 überhaupt fehlt. Da sie aber im persischen Original steht, so muß sie auch aus diesem übersetzt sein; und weil dazu gewiß weder Graf Fugger, noch Pfeufer imstande gewesen wären, so muß jene Übersetzung der Strofe doch wohl von Platen stammen.[2])

2. Unter den textlichen Abweichungen der Ausgabe von 1839 von Plat. 15 ist eine, welche fast nur von Platen selbst herrühren kann: nämlich die Lesart „Zeitverehrer" PlF. IV, 1. Die dieser Lesart zugrunde liegende merkwürdige persische Variante wakt-parast findet sich nämlich nur in Platens Hafis-Text,[3]) dem sie ein des Persischen Kundiger, also doch wohl Platen selbst, entnommen haben muß. Außerdem läßt sich noch in einer Anzahl von Fällen bei PlF.

[1]) Ganz willkürlich ist sie insofern nicht, als sich mehrfach eine Gruppierung nach den Versmaßen des persischen Originals bemerkbar macht, die indes keineswegs durchgeführt ist. Diese Gruppierung dürfte daher rühren, daß im Gul-dasta (= Pers. 78), das Platen wohl in erster Linie bei seinen Übersetzungen benützt hat (genaueres darüber s. u. Abschnitt IV), die Gedichte in der Hauptsache nach den Versmaßen geordnet sind: s. PlT. II, 515.
[2]) Auch die Möglichkeit, daß die betreffende Strofe einfach nach Hammers deutscher Übersetzung umgedichtet wäre, fällt hier glücklicherweise weg. Denn da dieses ganze ghazal in der Text-Rezension des türkischen Kommentators Sûdî, welche Hammers Übersetzung zugrunde liegt, fehlt, so hat es Hammer überhaupt nicht übersetzt. [3]) Nicht bei Sûdî bzw. Hammer!

mehr oder weniger deutlich ein Streben nach größerer Annäherung an das persische Original gegenüber Plat. 15 wahrnehmen. Solche Stellen sind: PlF. V, 1; VII, 4; IX, 6; XIV, 3. 7; XV, 3; Einzelstr. 7. 13.[1])

3. Die Anordnung der einzelnen Stücke in PlF. folgt der Anordnung der Gaselen in Pers. 76, d. h. in dem Exemplar des Hafis-Diwans, das sich Platen nach der Münchner Handschrift (Pers. 67?) kopiert hatte. Nun sind zwar in den persischen Diwanen[2]) die Gaselen fast immer nach den Reimbuchstaben, d. h. nach den Schlußbuchstaben derjenigen Zeilen geordnet, welche den durch das ganze ghazal hindurchgehenden Reim tragen.[3]) Jedoch innerhalb der zu den einzelnen Reimbuchstaben gehörigen Gedichtgruppen ist die Reihenfolge meist eine völlig willkürliche und die verschiedenen Handschriften weichen da häufig stark voneinander ab. Wenn nun PlF. auch hierin mit Pers. 76 übereinstimmt, dagegen von Sûdîs Textrezension, welcher u. a. Hammer, HB., HR. und Wilberforce Clarke folgen, abweicht, so muß die Reihenfolge in PlF. wiederum von einem Pers. 76 benutzenden Kenner der Sprache, also vermutlich von Platen selbst herrühren.

Können wir somit einen Teil der Eigentümlichkeiten von PlF. aus obigen Gründen mit ziemlicher Sicherheit auf Platen selbst zurückführen, so scheint der Schluß wohl kaum zu gewagt, daß es mit den übrigen Varianten jener Ausgabe der Nachbildungen — wenn man von einigen Lese- oder Druckfehlern absieht[4]) — dieselbe Bewandtnis hat,[5]) und daß wir demgemäß in den „Nach-

[1]) Die Begründung für obige Behauptung liefert die wörtliche Übersetzung dieser Stellen, welche unten im Abschnitt IV zu finden ist. [2]) Nebenbei bemerkt: neupers. dîwân „Schreibbuch, Gedichtsammlung" hat mit neupers. dêw „böser Genius" schlechterdings nichts zu tun, gehört vielmehr zu einem in fast alle Sprachen Vorderasiens eingedrungenen, ursprünglich sumerischen Wort (sumer. dub „Tafel"). Hammers (S. XLII) „Genien-Versammlung" ist also Unsinn! — Wieder ein anderes, wenn auch stammverwandtes Wort ist wohl nhd. „Diwan" = „Sofa", das auf neupers. dêwan „Kanzlei" zurückgeht (vgl. Friedr. Müller, Wien. Ztschr. f. d. Kunde d. Morgenl. VII, 376; doch s. auch ebd. X, 273f.). [3]) Vgl. Horn VIII. [4]) Solche sind z. B. mit Bestimmtheit anzunehmen PlF. III, 4, wo „Ast" statt „Ost", ferner X, 2, wo „auch" statt „euch" steht: die Begründung ergibt sich aus der unten im IV. Abschnitt von mir gegebenen Übersetzung des Originals. [5]) Redlich wirft allerdings (PlR. I, IV) dem Grafen Fugger „willkürliche Korrekturen" in Platens Gedichten vor, und so könnte dieser ja schließlich auch hier manches „verbessert" haben; aber nötig finde ich diese Annahme nicht.

bildungen" der Ausgabe von 1839 jenen von Platen im Mai 1825 angefertigten Auszug vor uns haben.

Offen bleiben muß dann freilich – so lange die betreffenden Platenschen Handschriften verschollen sind – immer noch die Frage, ob die oben behandelten Abweichungen von Plat. 15 teilweise etwa schon in der Reinschrift der vollständigen Rezension von 1822 sich fanden, oder ob sie alle erst bei der Anfertigung des Auszugs von 1825 hereingekommen sind. Mir ist die letztere Eventualität immerhin bedeutend wahrscheinlicher; aber ich muß zugestehen, daß ich unbedingt stichhaltige Gründe dafür für jetzt nicht vorbringen kann.

Fragen wir nach den Gesichtspunkten, welche sowohl jenen Änderungen im ursprünglichen Wortlaute, als der Auslassung ganzer Strofen zugrunde liegen mögen, so lassen sich deren drei wahrnehmen; nämlich:

1. Das bereits oben erwähnte Streben nach größerer Annäherung an den persischen Originaltext;

2. andererseits die Tendenz, allzu Fremdartiges,[1]) insbesondere auch Anspielungen auf homosexuelle Liebe,[2]) möglichst zu vermeiden;

3. das Streben nach stilistischer Ausfeilung[3]) und Beseitigung alles ästhetisch Anfechtbaren.[4])

Die nachfolgende Tabelle zeigt das Verhältnis der „Nachbildungen" im PlF. zu Plat. 15,[5]) PlR. (= N.), HB.[6]) und Pers. 76.

---

[1]) Vgl. die darauf bezügliche Äußerung Platens in der „Vorrede" (PlR. III, 211). Hierher dürfte z. B. gehören die Beseitigung der „Götzenlippen" (PlF. XII, 3) und die Änderung PlF. XIV, 6, ferner die Tilgung der Strofe N. 16, 5. [2]) So sind wohl zu beurteilen die Änderungen in PlF. I, 2 und XV, 5; die Tilgung der Strofen N. 15, 6 und 16, 2; PlF. XVI ist ganz vom Homosexuellen ins Heterosexuelle umkorrigiert. [3]) Man beachte z. B. die Änderungen PlF. II, 5; III, 3. 5; IX, 7; XII, 3 (Wortstellung!). [4]) Hierher gehört vielleicht die Änderung PlF. IV, 6; ferner die Tilgung von N. 38, 2; 42, 7; 48, 4. [5]) Es sei aber darauf hingewiesen, daß bei einer zu erhoffenden, auf Plat. 15 begründeten Neuherausgabe der Nachbildungen die einzelnen Stücke jedesmal eine um 1 niedrigere Nummer tragen müssen als in Plat. 15: s. darüber meine Ausführungen gleich unten zu PlR. [6]) Die beiden letzten Kolumnen sollen hier nur zur Erhärtung meiner oben in bezug auf die Reihenfolge der Stücke in PlF. aufgestellten Behauptungen dienen; eine genaue synoptische Tabelle zu sämtlichen Nachbildungen Platens folgt unten im Abschnitt V.

Pl F.	Plat. 15 [1]	Pl R. (N.) [1]	H B.	Pers. 76
I	47	46	3	6
II	44	43	22	21
III	16 (– 6)	15 (– 6)	63	61
IV	49 (– 4)	48 (– 4)	43	76
V	36	35	196	122
VI	20	19	222	147
VII	17 (– 2. 5)	16 (– 2. 5)	121	199
VIII	26	25	296	246
IX	14	13	292	251
X	5	4	341	291
XI	19 (– 4) [+ x]	18 (– 4) [+ x]	–	317
XII	13	12	400	348
XIII	39 (– 2)	38 (– 2)	472	420
XIV	46 (– 8)	45 (– 8)	486	433
XV	43 (– 7)	42 (– 7)	551	461
XVI	33	32	566	507
Einzelstr. 1	21,3	20,3		
„ 2	21,7	20,7	6	4
„ 3	21,8	20,8		
„ 4	18,2	17,2	1	1
„ 5	37,7	36,7	34	20
„ 6	28,4	27,4	42	45
„ 7	15,2	14,2	20	68
„ 8	35,2	34,2	262	151
„ 9	48,1	47,1	170	172
„ 10	10,4	9,4	139	186
„ 11	41,1	40,1	246	231
„ 12	27,2	26,2	432	360
„ 13	32,3	–	235	190
„ 14	29,4	28,4	494	440

(Eine tabellarische Übersicht über die Abweichungen des Textes von Pl F., Plat. 15 und Pl R. findet sich weiter unten in diesem Abschnitt.)

[1]) Eine in Klammern beigesetzte, mit dem Minuszeichen versehene Strofennummer besagt, daß die betreffende Strofe in Pl F. fehlt.

* * *

Im Jahre 1880 hat also Karl Christian Redlich die „Nachbildungen" erstmals – nach seiner eigenen Angabe (PlR. I, 712) – „aus der Handschrift vollständig mitgeteilt". In seiner Vorrede (PlR. I, VIf.) erwähnt Redlich an handschriftlichem Material, das er benutzt habe, nur den nach K. Pfeufers Tode für die Münchner Bibliothek angekauften handschriftlichen Nachlaß Platens. Da sich nun in München von den „Nachbildungen" nur die oben (S. 287f.) mehrfach erwähnte erste Niederschrift im Plat. 15 vorfindet, so ist man fast zu der Annahme genötigt, daß Redlichs Ausgabe auf eben dieser ersten Niederschrift beruht.[1]) Sollte aber diese Annahme wirklich zutreffen, so darf nicht verschwiegen werden, daß Redlichs Behauptung, er habe die „Nachbildungen" vollständig herausgegeben, nicht ganz den Tatsachen entspricht.

Der Sachverhalt ist folgender:

Platen hatte im Plat. 15 die ersten Stücke seiner Hafis-Übersetzung nicht numeriert; erst bei dem Gasel „Lieblich ist der Rose Prangen" (= N. 3) hat er angefangen, Nummern beizuschreiben. Da er dabei die zuerst übersetzte „Gasele nach Hafis" (= PlR. I, 638f.) als erstes Stück mitzählte, so bekam das soeben erwähnte Gedicht die Nummer „4", und so fort bis zum letzten Stück „Ost, wofern du wehst vorrüber" (= N. 50), das als Nummer 51 gezählt ward. Dies hat jedoch der Dichter, wie aus seinem Tagebuche[2]) hervorgeht, gleich damals in der Reinschrift dahin abgeändert, daß das vereinzelte Stück in Gaselenform, das er zuerst als Nummer 1 gezählt hatte, seinen Platz, ohne Nummer, hinter den fünfzig kurzzeiligen Gedichten fand, welche somit sämtlich eine um 1 niedrigere Nummer erhielten, also (statt Nr. 2 – 51) nunmehr Nr. 1 – 50 hießen.

Wenn demnach Karl Christian Redlich in seiner Ausgabe die Stücke 2 – 29 und dann wieder 33 – 51 des Plat. 15 als 1 – 28 bzw. 32 – 50 bezeichnet hat, so war er damit sicher im Recht; ebenso zweifellos aber muß es – immer vorausgesetzt, daß Redlich wirklich nur aus Plat. 15 gearbeitet hat – als durchaus ungehörig bezeichnet werden, wenn er bei jener Ausgabe das Stück 30 des Plat. 15, das auch im persischen Original ein einheitliches Gasel

[1]) Dies vermutet auch Erich Petzet (nach brieflicher Mitteilung an mich, d. d. 9. November 1906). [2]) PlT. II, 559. Aus dieser Stelle scheint mir hervorzugehen, daß Platen die drei letzten Stücke der „Nachbildungen" nur noch übersetzt und hinzugefügt hat, um eben die Zahl 50 voll zu machen.

(HB. 41) bildet, auseinander reißt und auf zwei Nummern (29 und 30) verteilt, dem Gedicht „Tausend Mühen angewendet" die Nummer des Plat. 15 (31) beläßt und das Stück 32 des Plat. 15 ganz übergeht. Dieses von Redlich unterdrückte Gedicht (= HB. 235) lautet, genau nach Plat. 15:

32.[1])

Lüfte glühn von Jesu Athem,
Und von Moschus triefen Winde,
Bäume blühn in frischen Blättern,
Und der Vogel klagt gelinde.

[Fachend][2]) Der Kamin der Tulpen wurde
Durch den Wind so sehr erhitzet,
Daß nun jede Rose siedet,
Daß nun jede Knospe schwitzet.

Hat vielleicht die blanke Tulpe
Da die Nachtigall gesungen,
Sich im Lauschen ganz verloren,
Daß sie schweigt mit zehen Zungen?

Die letzte von diesen drei Strofen findet sich, mit einigen Änderungen, in PlF. als Einzelstr. 13.[3])

Indessen, auch abgesehen von der soeben besprochenen Diskrepanz weicht Redlichs Ausgabe an nicht ganz wenigen Stellen vom Texte des Plat. 15 ab. Auch hier wieder vorausgesetzt, daß dies die einzige handschriftliche Quelle Redlichs war, können allerdings diese Abweichungen zum weitaus größten Teile als Fehllesungen in der ziemlich flüchtigen ersten Niederschrift[4]) Platens erklärt, manchmal auch entschuldigt werden: in Fällen wie z. B. N. 5, 1; 7, 4; 33, 1 lag der Irrtum für den Nichtkenner des persischen Urtextes recht nahe. Aber vieles wäre bei genauerem Hinsehen doch auch zu vermeiden gewesen; gelegentlich ergibt sich die Unrichtigkeit von Redlichs Lesung schon aus dem Zusammenhang, ja selbst aus dem Reim.[5]) Mehrere Lese- [bzw. Druck-?] Fehler und sonstige Ab-

[1]) In der Ausgabe kommt diesem Stück, aus dem oben angeführten Grunde, die Nummer 31 zu. [2]) Im Original ist dieses Wort durchgestrichen. [3]) Aus PlF. ist diese eine Strofe dann wieder in die vierbändige Platen-Ausgabe der Cottaschen Bibliothek der Weltliteratur gekommen: sie steht dort II, 271, unmittelbar hinter den 50 genau (samt Druckfehlern und allem) nach Redlich abgedruckten Stücken der „Nachbildungen". [4]) In dieser ist z. B. a und e selten, u und ü fast niemals mit Sicherheit zu unterscheiden. [5]) So namentlich bei N. 22, 3, vielleicht auch bei N. 29, 1.

weichungen hat Redlich vom Grafen Fugger, den er jedenfalls herangezogen haben muß, übernommen;[1]) in andern Fällen hat er wieder Unrichtiges gegen PlF. und Plat. 15 hereingebracht.[2]) Kurzum, als musterhaft kann die Ausgabe der „Nachbildungen" in PlR. keineswegs bezeichnet werden.

Es gibt nun aber noch ein paar Stellen, wo Plat. 15 so deutlich einen andern Wortlaut als PlR. zeigt, daß an Fehllesung kaum gedacht werden kann, nämlich einerseits N. 42, 4 und 46, 5, wo PlR. mit PlF. gegen Plat. 15 geht, andererseits N. 17, 2, wo PlR. sowohl PlF. als Plat. 15 gegen sich hat. Diese drei Stellen sind es insbesondere, die mich abhalten, die Benutzung einer weiteren Handschrift (außer Plat. 15) durch Redlich für unbedingt ausgeschlossen zu erklären: es wäre ja immerhin denkbar, daß die Reinschrift von 1822 damals (c. 1880) noch bekannt und Redlich zugänglich gewesen wäre. Man könnte dann annehmen, daß Platen selbst in der Reinschrift das Stück 32 des Brouillons als unbefriedigend[3]) beseitigt und, um die Zahl 50 wieder voll zu machen, das Stück 30 in zwei Nummern gespalten hätte. Auf diese Weise brauchte man Redlich nicht den Vorwurf der willkürlichen Verstümmelung und Entstellung seiner Vorlage zu machen, der ihm sonst leider nicht erspart bleiben kann.

Andererseits freilich fielen, wenn Redlich eine Reinschrift vor sich gehabt hätte, die vielen Fehllesungen gegen ihn um so schwerer ins Gewicht. Wie denn überhaupt gerade auch im Hinblick auf diese Fehllesungen die Wahrscheinlichkeit einer Heranziehung der Reinschrift durch Redlich äußerst gering bleibt.[4]) Unwahrscheinlich wäre auch bei einer derartigen Annahme, daß Platen eine Strofe aus einem Gedicht, das er 1822 ganz unterdrückte, drei Jahre nachher in eine Auswahl aufgenommen haben sollte.

---

[1]) S. z. B. N. 4, 2; 15, 4 [hier hat Plat. 15 sehr deutlich: „Ost"]; 42, 6; 46, 2. 4. [2]) So besonders das ungeschickte „Ruh'" N. 43, 5; vgl. ferner N. 4, 3; 15, 1; 19, 3. [3]) Vom Standpunkt abendländischen Geschmacks läßt sich sicherlich manches dagegen einwenden: „siedende Rosen" z. B. sind bei uns wohl nicht jedermanns Sache! – Nur war Redlich als Herausgeber nicht berechtigt, das Stück einfach zu unterdrücken. [4]) Bemerkenswert ist auch, daß gerade das Stück N. 49, das im Plat. 15 besonders schlecht (sogar ohne Versabsätze) auf die Innenseite des Deckels geschrieben ist, bei der Herausgabe durch Redlich ebenfalls besonders schlecht weggekommen scheint, so daß z. B. die 4. Strofe in PlR. zu völligem Unsinn geworden ist.

Nachstehende Tabelle zeigt die Abweichungen im Text von Plat. 15, PlF. und PlR. Ich bemerke dazu, daß ich offenbare Flüchtigkeitsfehler im Plat. 15 nicht berücksichtige. Die erste Niederschrift weist dort z. B. auch vielfach nachträgliche Korrekturen und Änderungen auf: handelt es sich dabei um eine Änderung der Satzkonstruktion u. dergl., so ist diese manchmal nicht an allen Wörtern durchgeführt. In der Ergänzung und Berichtigung solcher Dinge kann ich Redlich durchweg zustimmen. Ebensowenig berücksichtige ich im folgenden rein orthographische Varianten, noch auch die Interpunktion, welch' letztere im Plat. 15 vom Dichter ganz vernachlässigt ist.

N.	PlR.	Plat. 15	PlF.
1, 1	Schiresaner	Schirasaner	
3	Moselles	Mosella's	
4, 2	auch	euch	auch
3	von	vor	vor
4	jener Glieder	jener Glieder	deiner Glieder
5, 1	und	um	
	getauft	getaucht	
3	Wüßt'	Wußt'	
6, 4	Mondeslichter	Mondgesichter	
7, 2	Heiß	Heißt	
4	hier	schön	
	keckes	böses	
10, 1	Lippen	Lippe	
4	verlanget	erlanget	
11, 3	der Palme	den Palmen	
12, 3	das Tun du der	das Tun du der	du der Verliebten
	Verliebten?	Verliebten?	Wandel?
	Götzenlippen	Götzenlippen	rote Lippen
4	Fodre	Fordre	Fodre
13, 2	von	von	vor
	Vor	Vor	Von
4	Laß	Laß	Laßt
5	In	In	durch
6	bei Laut' und	bey Laut' und	beim Laut der
7	um die	um die	ob der
	nicht mehr dir	nicht mehr dir	dir nicht mehr
14, 2	Dein geliebtes	Dein geliebtes	Deiner Liebe
4	Leg	Legt	
15, 1	Deine Brauen	Deine Brauen	Diese Brauen
	in	im	im

N.	PlR.	Plat. 15	PlF.
15, 2	Antlitz	Antlitz	Auge
3	betrunken ich zur Sitzung	betrunken ich zur Sitzung	ich mich zur Gartensitzung
	Mich des Gartens	Mich des Gartens	Weinestrunken
4	Hat ein Wort	Hat ein Wort	Hat der Ast
	Ihm der Ast	Ihm der Ost	Ihm ein Wort
5	man dir ihn ähnlich finde,	man dir ihn ähnlich finde,	er dir verglichen werde,
	In den Mund sich Staub und Erde	In den Mund sich Staub und Erde	Warf er durch die Hand des Windes
	Warf er durch die Hand der Winde.	Warf er durch die Hand der Winde.	In den Mund sich Staub und Erde.
16, 3	Laßt	Laß	Laßt
4	Währet	Währet [1])	Dauert
6	Gleicht die Erde Paradiesen;	Gleicht die Erde Paradiesen;	Gibts ein Paradies auf Erden;
	Da sie Dauer nie bewiesen?	Da sie Dauer nie bewiesen.	Da wir nicht verweilen werden?
7	den Psalter	den Psalter	die Psalter
17, 2	Wegen jener	Wegen dieser	Wegen dieser
18, 4	Einer	Eine	
19, 1	Zwei der	Zwei der	Ein Paar
2	es	es	so
	mir, der ich saß am Wege,	mir, der ich saß am Wege	dem Bettler an der Straße
3	sehen	sahen	sahen
20, 9	nach dem	auf [2]) den	
22, 2	Liebetaumelnder	Liebestaumelnder	
3	deinen Trieben	deinem Triebe	
25, 1	Becher	Becher	Pokale
27, 3	meiner	meines	
4	dein Genuß	dein Genuß	deine Gunst
28, 1	Der	Ihr	
4	hinweg das	hinweg das	zurück dein
29, 1	winken	rauben [3])	
31, 1	wenn die	wem du	
3	Ihrem	Ihren	
32, 1	dem Gewissen	dem Gewissen	der Gewissen
2	ihm	ihm	ihr

[1]) Ursprünglich „dauert", dann durchstrichen und „Währet" darüber geschrieben. [2]) Zuerst „auf", dann durchstrichen, aber wieder „auf" darüber geschrieben. [3]) Äußerst vieldeutiger Schriftzug. Die Lesung „wecken" wäre an sich auch möglich; aber im Hinblick auf den Urtext, sowie wegen des Reims auf „Glauben", scheint die oben angenommene vorzuziehen: vgl. meine Übersetzung, unten Abschnitt IV.

N.	PlR.	Plat. 15	PlF.
32, 2	Seine	Seine	Ihre
	solle	solle	soll mir
3	Zu entziffern diese Chiffern	Zu entziffern diese Chiffern	Diese Chiffern zu entziffern
4	wie du	die du	wie du
33, 1	Mordgesichter	Mondgesichter	
34, 2	Wange	Wange	Wangen
4	dich nicht um Geringe!	nicht dich um Geringe.	
35, 1	Sah ich aufgehn	Sah ich aufgehn	Gehen auf mir
2	der Duft aus jenen Locken	ein Duft aus jenen Locken	der Duft aus deinen Haaren
	Durch den Garten weht gelinde,	Durch den Garten weht gelinde,	Weht im Garten leis' und lose,
	Schlagen an den Rosenbusen	Schlagen an den Rosenbusen	Schlägt ein Wind der Hyazinthe
	Hyazinthenhaar die Winde.	Hyazinthenhaar die Winde.	Locken an die Brust der Rose.
36, 7	Und	Und	Ja,
	von	von	vom
38, 1	Deinen Moschushaaren	Deinem Moschushaare	Deinen Moschushaaren
39, 3	Flamme	Flammen	
6	meinen	meiner	
40, 2	wonach	wornach	
42, 3	Bärtchen schwarz wie Moschus	Bärtchen, schwarz wie Moschus	schwarzes Moschusbärtchen
4	Quäle	Plage	Quäle
	tu, was du willst! du kannst es,	tu was du willst, du kannst es,	wofern du willst, so tu' es.
5	der	der	die
6	ward	wird	ward
43, 5	Unsre Ruh'	Unsre Reih'	Unser Reich
	Medschnunens	Medschnunens	des Medschnun
	erlangen	erlangen	verlangen
45, 1	im Neid und Grolle.	im Neid und [1]) Grolle.	in neid'schem Grolle.
3	Bildung,	Bildung,	Sprache,
6	der ganzen Stadt entfachte	der ganzen Stadt entfachte	der Stadt entfachte dieses
	Sein Rubin	Sein Rubin	Munds Rubin
	Seinen	Seinen	Diesen
7	Jener	Jener	Ach! Ein
	. . . ich hoffen	. . . ich hoffen	. . . ich meinem
	Diesem Herzen, diesem bangen?	Diesem Herzen, diesem bangen?	Herzen schaffen, meinem bangen?

[1]) Ursprünglich „neidschen", dann durchstrichen und „Neid u" darüber geschrieben.

N.	PlR.	Plat. 15	PlF.
46, 2	bliebet	bleibet	bliebet
	Des Geliebten	Des Geliebten	Die geliebte,
4	Als	Bis	Als
5	O was	Warum	O was
	Wo man	Wo man	Welche
48, 1	Wenn erblüht die roten Rosen,	Wenn erblüht die rote Rosen, [1])	Wann die roten Rosen blühen,
	Weinverehrer	Weinverehrer	Zeitverehrer
5	Und der	Und der	Ja, der
	wenig dem Besitzer,	wenig dem Besitzer,	dem Besitzer wenig,
6	die Luft sie auch durchdringen.	die Luft sie auch durchdringen.	auch durch die Luft sie dringen.
7	deine Zunge,	deine Zunge,	meine Zunge,
	dein	dein	mein
	Hand zu Hand schon	Hand zu Hand schon	Mund zu Munde
	Deine Reden	Deine Reden	Meine Reden
49, 4	Wenn dir,	Wenn du	
	nicht dein	bey dem	
	Stunde,	Freunde	
5	uns	mich	
Gasele nach Hafis	gekommen,	gekommen,	erschienen,
3	Pflücke Rosen	Pflücke Rosen	Rosen pflücke
7	mehr	mehr	je

Von der in PlR. ganz fehlenden Nummer 32 des Plat. 15 findet sich, wie schon früher angeführt, in PlF. die dritte Strofe als Einzelstr. 13; dabei ergeben sich folgende Varianten:

Plat. 15	PlF.
blanke Tulpe	weiße Lilie
Sich im Lauschen ganz verloren,	Ganz im Lauschen sich verloren,

Bei einer etwaigen Neuausgabe von Platens Hafis-Übersetzungen muß das Ziel des Herausgebers doch wohl die möglichst getreue Wiederherstellung des Werkchens in der Form bilden, wie es der Dichter Ende 1822 zur Veröffentlichung bestimmt und den Verlegern angeboten hat. Das einfachste Verfahren zu diesem Zwecke wäre natürlich ein genauer Abdruck der damaligen „Reinschrift". Solange indes diese verschollen bleibt und daher nicht zu Gebote steht, läßt sich die Sache nur annähernd machen, und zwar etwa folgendermaßen:

[1]) sic! Ursprünglich hatte dagestanden: „Seht, es blühen rote Rosen."

1. Als Titel wird man wohl beibehalten müssen: „Nachbildungen aus dem Diwan des Hafis." Derselbe ist zwar erst frühestens 1825 bezeugt;[1]) allein der im Plat. 15 sich findende: „Gaselen nach Hafis" erscheint nicht passend, da die 50 Nummern der „Nachbildungen" zwar Übersetzungen Hafisischer ghazal, jedoch ihrer Form nach nicht das sind, was man in Deutschland eben seit Platen und Rückert unter Gaselen versteht.[2])

2. An die Spitze des Ganzen gehört der „Prolog an Goethe" in der ursprünglichen Fassung des Plat. 24/6, wie sie Urania 1824, S. 343 ff., veröffentlicht ist.[3])

3. Dann kommt die Einleitung (wie es im Tagebuch[4]) heißt) oder Vorrede (wie Redlich[5]) gedruckt hat). Redlichs Text ist an zwei Stellen nach Pl. 24/6 zu ergänzen: PlR. III, 211, Z. 3 v. o. ist nach „Ich habe jedoch" einzufügen: „soviel es in meiner Macht stand,"; ebd. Seite 212 gehört zu „deuten" (Z. 10 v. o.) eine Anmerkung:

„meil i man sôy i wisâl o meil i ô sôy i firâk
tark i kâm i chwad giriftam tâ bar âyad kâm i dôst.[6])
Aus dem Buchstaben Ta."

4. Hierauf folgt dann der Text der Nachbildungen (d. h. der Stücke 2 – 51 des Plat. 15), welcher mit Hilfe der oben von mir gegebenen Zusammenstellung genau nach Plat. 15 durchzukorrigieren

[1]) Sofern nämlich – was ja immerhin wahrscheinlich – diese Überschrift im PlF. aus Platens Handschrift der Auswahl von 1825 stammt. Wäre dem nicht so, so dürfte man jene Titel überhaupt nicht als von Platen selbst herrührend ansehen, denn er findet sich weder im Plat. 15, noch in den Tagebüchern: in diesen letzteren ist nur von „Übersetzungen aus dem Diwan von Hafis" (PlT. II, 559) und der „Hafisübersetzung" (ebd. II, 572) die Rede. [2]) Jene Überschrift „Gaselen nach Hafis" wurde von Platen gewählt, als er noch nicht daran dachte, die Gaselenform für die Nachbildungen aufzugeben. Sie ist später (im Singularis) an dem (ursprünglich) ersten Stück (PlR. I, 638) haften geblieben, dem sie tatsächlich zukommt. N. 1 und 2 haben im Plat. 15 je für sich die Überschrift: „Nach Hafis"; bei N. 3 fängt dann die Bezeichnung durch bloße Nummern an. [3]) Die Lesarten dieser Fassung sind PlR. I, 726 f. verzeichnet. [4]) PlT. II, 561. [5]) PlR. III, 209. [6]) Diese Strofe, der Originaltext der in der Vorrede angeführten, ist im Plat. 24/6 mit persischer Schrift geschrieben. Sie steht HB. 30, 6 = HR. I, 76, und bedeutet in wörtlicher Übersetzung:

Meine Neigung geht auf Vereinigung, und seine Neigung auf Trennung: meinen eigenen Wunsch ließ ich fahren, damit des Freundes Wunsch geschehe.

sein wird; nur die Nummern jener 50 Stücke sind, wie oben (S. 294) dargelegt, sämtlich um eine nach unten zu verschieben.[1]) Die Lesarten von PlF. – soweit sie nicht offenbare Fehler sind – bei den in jener Ausgabe enthaltenen Stücken in den Text der neuen Ausgabe einzusetzen, halte ich nicht für richtig: mögen jene Varianten immerhin in der Hauptsache von Platen selbst herrühren, und von diesem als Verbesserungen gedacht sein – der durch ein solches Verfahren erzielte ästhetische Gewinn fiele kaum ins Gewicht, und die Einheitlichkeit und historische Treue würde dabei ganz entschieden leiden. – Bei sämtlichen 50 Gedichten ist die 2., 3. und 4. Zeile jeder Strofe gegenüber der ersten etwas einzurücken: aus Plat. 15 erhellt deutlich, daß sich der Dichter die Sache so gedacht hat, wenn auch in jener ersten Niederschrift der Grundsatz nicht allenthalben durchgeführt erscheint. Also z. B.:

Schirasaner, holdes Leben!
Nähmst mein Herz du in die Hand,
Wollt ich ganz Bochara geben
Für dein Mal und Samarkand.

Ach es raubt mit süßen Scherzen
Stadtempörend diese Schar
usf.

Die Interpunktion muß der Herausgeber größtenteils aus eigenen Mitteln hinzutun, da sie Platen in der ersten Niederschrift sehr vernachlässigt, und – besonders am Zeilenende – häufig nur ein Komma gesetzt hat, wo durchaus ein anderes Zeichen hingehört. Im allgemeinen wird gegen Redlichs Interpunktion nicht viel einzuwenden sein; immerhin dürfte sich, bei sorgfältiger Berücksichtigung des Zusammenhangs und des persischen Originals, auch da gelegentlich noch etwas bessern lassen.

5. An die 50 Stücke mit vierzeiligen Strofen hat sich dann, nach des Dichters Intentionen (s. o. S. 294), die aus zweizeiligen Strofen bestehende „Gasele nach Hafis" anzuschließen, eine Anordnung, die auch in der bei PlF. abgedruckten Auswahl befolgt ist. Auch im Texte dieses Stückes sind ein paar Korrekturen nach Plat. 15 vorzunehmen.

[1]) Die Zählung stimmt dann also von 1–28 und von 32–50 mit Redlich überein, dagegen wird Redlichs 29 und 30 unter einer Nummer (29) zusammengefaßt, Redlichs 31 wird 30, und als 31 wird das von Redlich unterdrückte Stück eingeschoben.

6. Weiter gehört noch die bisher nirgends veröffentlichte Fabel her, von der im Tagebuch (PlT. II, 562) die Rede ist — vorausgesetzt, daß sie sich doch wirklich unter den Platenianis der Münchner Bibliothek findet.[1])

7. Den Beschluß hat nach Platens Bestimmung die „Legende" von der wunderbaren Rettung des Malers (PlR. I, 63f.) zu machen.[2])

8. Nicht auszumachen ist vorläufig, wo die von Platen beigegebenen Anmerkungen[3]) ihren Platz fanden: ob unter dem Text der „Nachbildungen", oder am Schlusse derselben, oder des ganzen Werkchens. Diese Frage ist übrigens insofern vorerst nicht von Belang, als diese Anmerkungen, die erst in der Reinschrift beigefügt wurden, mit dieser selbst bis auf weiteres verschollen sind. Alles was sich für jetzt tun läßt, ist, daß man — der Angabe Platens in der Vorrede (PlR. III, 210) entsprechend — bei jedem Stück das Metrum des persischen Originals beifügt:[4]) es kann dies aus meiner unten, im IV. Abschnitt, gegebenen Zusammenstellung der Metra entnommen werden.

Die Orthographie der neuhochdeutschen Klassiker pflegt bei den Ausgaben ihrer Werke nicht berücksichtigt zu werden. Gleichwohl sei mir gestattet, hier ein paar Beobachtungen über diesen Punkt einzuschalten. Als er den Plat. 15 schrieb, nahm Platen gegenüber den orthographischen Gewohnheiten seiner Zeit noch nicht den ablehnenden Standpunkt ein, der in seinen aus dem Jahre 1829 stammenden Bemerkungen über Rechtschreibung (PlR. III, 247f.) zutage tritt: alles was er 7 Jahre später für „vollkommenen Unsinn" erklärt *(todt, Haupt, beyde, Noth)*, macht er damals noch selbst mit. Im großen ganzen sind im Plat. 15 die Abweichungen

---

[1]) Vgl. oben S. 288, Anm. 6. [2]) Ich muß allerdings gestehen, daß ich nicht recht einsehe, was diese Legende gerade hier soll. [3]) PlT. II, 562. PlR. III, 210. [4]) Platen scheint übrigens in der persischen Metrik nicht ganz zu Hause gewesen zu sein. Beispielsweise teilt er in dem Index metr. des Pers. 78, f. 92r (ebenso in den Abschriftfragmenten aus dem Göttinger Kodex im Plat. 63: s. o. S. 277) das bei Hafis sehr häufige Metrum Ramal i machbûn folgendermaßen ab: $-\smile-$, $-\smile\smile-$, $-\smile\smile-$, $-\overline{\smile\smile}-$, während es nach den persischen Metrikern vielmehr so abzuteilen ist: $-\smile--$, $\smile\smile--$, $\smile\smile--$, $\overline{\smile\smile}-$. Überhaupt finde ich bei Platen nie ein persisches Versmaß bei seinem einheimischen Namen genannt: es scheint, daß die Hilfsmittel jener Zeit auf dem Gebiete der Metrik besonders unzulänglich waren.

von unserer modernsten Orthographie auffallend gering: es sind ungefähr folgende:

ä statt e: *Gränze.*

ey statt ei: *bey, frey, Arzeney, Schwärmerey; seyn* (esse), *sey'n* (sint), *sey; Leyer, Schleyer* (neben *Schleier:* N. 26, 5), *Rosenfeyer; Zwey* (N. 24, 3; neben *zwei:* N. 19, 1). Also im allgemeinen ey nur im Auslaut und Hiatus, sonst meist ei; doch auch *freylich* (N. 1, 4), *beyde* (N. 43, 2; neben *beide:* N. 45, 4).

th statt t: *Theil, Thüre, thun, Thräne, Thor* (porta und stultus), *Heiligthum, Noth, roth, Fluth, Gluth, Muth, Armuth, Athem, Räthsel, Wirth.*

dt statt t: *todt* (N. 11, 2).

Längenbezeichnung durch h: *hohlen* (N. 26, 2);

durch Doppelschreibung: *Heerd, Loos* (dagegen *lose:* N. 34, 2), *Schaar.*

Unterbleiben der Längenbezeichnung: *wol, Wolgeruch, pralen, stralen.*

Fremdwörter: *Ceder, Commentar, Cypresse, Hyacinthe; Profete; Pallast; Lilje.*

* * *

Schließlich möchte ich diesem Abschnitt noch etliche Bemerkungen über Form und Sprache der Nachbildungen anhängen, ehe ich im nächsten dazu übergehe, mich mit ihrem persischen Vorbild näher zu befassen.

Beim ersten Versuch, ein ghazal des Hafis ins Deutsche zu übertragen, hat Platen, wie bereits erwähnt, die von ihm (und Rückert) schon vorher durch eigene Dichtungen in die deutsche Literatur eingeführte Form des Gasels gewählt: zweizeilige Strofen mit dem Reim aa ba ca da usf. Wohl um eine möglichst „auch für die Laien genießbare und gefällige Übersetzung liefern", [1]) zugleich aber auch sich etwas freier bewegen zu können, ging er gleich vom zweiten Stück an zu einer anderen, dem deutschen Ohr geläufigeren Form über: unter Preisgabe des einheitlichen Reims teilte er die Strofe, statt in zwei Langzeilen zu 15, nunmehr in vier Kurzzeilen zu 7 oder 8 Silben, welche paarweise durch gekreuzten Reim verbunden werden sollten: also abab cdcd efef usf.

[1]) Vgl. PlT. II, 558.

Da der trochäische Rytmus der „Gasele nach Hafis" durchweg beibehalten ward, so ergibt sich bei näherer Betrachtung, daß – abgesehen vom Reime – der Unterschied zwischen jener „Gasele" und den übrigen Nachbildungen eigentlich mehr fürs Auge als fürs Ohr vorhanden ist. Man kann sich die fünfzehnsilbigen Langzeilen ebensogut auch als zwei Kurzzeilen von 8 und 7 Silben gedruckt denken, und erhält auf diese Weise auch hier vierzeilige Strofen, nur allerdings mit dem Reim abcb defb ghib usf. Wie man andererseits auch je zwei Kurzzeilen der übrigen „Nachbildungen" zu einer Langzeile zusammenlegen könnte, wodurch dann ebenfalls zweizeilige Strofen mit dem Endreim aa bb cc dd usf. und dazu noch mit Mittelreim entstünden.[1])

Den Grundsatz des gekreuzten Reims hat indes Platen in den „Nachbildungen" nicht durchgeführt: offenbar erwies es sich als unmöglich, in jeder Strofe zwei Reime anzubringen.[2]) Wir finden daher im ganzen nur in drei Stücken, N. 1, 3 und 10, diese Reimart folgerichtig angewandt. In 24 Stücken sind die Kreuzreimstrofen mit solchen untermischt, die nur einen einfachen Reim, abcb, aufweisen; es sind dies die Nummern N. 2, 4 – 6, 9, 11 – 13, 15 – 18, 20 – 22, 25, 26, 29/30 – 32, 34, 39, 45, 48. Weitere 21 Nummern bestehen ganz aus Strofen mit einfachem Reim abcb, nämlich N. 7, 14, 19, 23, 24, 27, 28, 33, 35 – 38, 40 – 44, 46, 47, 49, 50; es sind dies, wie man sieht, hauptsächlich später entstandene Stücke: Platen hat es sich demnach gegen den Schluß hin bequemer gemacht.

[1]) Der Binnenreim (sadsch) ist auch der persischen Metrik nicht fremd, wird aber meist nur vereinzelt, d. h. nicht in sämtlichen Beits eines Gedichts angewandt; so lautet z. B. die Strofe N. 20, 5 im Original:

hangâm i tang-dastî dar eisch kôsch o mastî,
k'în kîmiyâ i hastî Kârûn kunad gadâ râ.

(-â râ ist hier der das ganze Gasel durchziehende Reim, die sog. kâfiya). – Die Stelle N. 45, 6 lautet:

ân la'l i dil-kasch asch bîn w'ân chanda i pur âschôb,
ân raftan i chwasch asch bîn w'ân gâm i âramîda!

(kâfiya ist hier -îda). Vgl. Rückert-Pertsch S. 104 ff.

[2]) Leicht scheint übrigens Platen, wenigstens im Anfang, die Preisgabe des gekreuzten Reims keineswegs genommen zu haben; an der ersten Stelle, wo das Prinzip durchbrochen erscheint (N. 2, 3), zeigt der drei- und vierfach umkorrigierte Text des Plat. 15, wie sehr sich der Dichter abgemüht hat, um es aufrecht zu erhalten.

Eine von den Nachbildungen, N. 8, hat umschlingenden Reim: abba, cddc usf.

Gewissermaßen durch eine Hintertür ist — vielleicht von Platen selbst ganz unbeabsichtigt — in die sieben Stücke N. 3, 12, 18, 21, 24, 28, 32 doch wieder ein einheitlicher, das Ganze durchziehender Reim hineingekommen. Dort hat nämlich das persische Original einen sogenannten radîf (Refrain; vgl. oben S. 265), bei dem mindestens ein ganzes Wort am Ende jeder Strofe wiederkehrt. Dadurch ergibt sich fast von selbst das Gleiche auch für die Übersetzung, und da hier jedesmal die zweite Zeile mit der vierten reimt, so entsteht der Reim abcb dbeb fbgb usf.[1])

Daß die — teils stumpfen, teils gleitenden — Reime durchweg von großer Reinheit sind, ist bei Platen selbstverständlich. Ein sogenannter „rührender" Reim findet sich an zwei Stellen: N. 2, 5: unter]nahmen : Namen; N. 31, 2: sekunden]lange : er]lange.

Bezüglich der Sprache der „Nachbildungen" sollen hier nur einige Andeutungen gegeben werden: eine erschöpfende Behandlung — zu der notwendig sämtliche Schriften Platens herangezogen werden müßten — geht über den Rahmen dieser Arbeit hinaus.

Vom Standpunkte der heutigen Schriftsprache aus ist etwa folgendes zu bemerken:

In der Apokopierung der unbetonten anlautenden *-e* ist Platen ziemlich sparsam; er wendet sie nur an vor auslautendem Vokal des folgenden Wortes, und auch da mit Vorsicht:[2]) z. B. *Wang'*

[1]) Bzw. bei N. 3 abab cbcb dbdb usf. — Der Reim, der die Schlußzeilen der Strofen untereinander verbindet, ist in der Übersetzung ein sogenannter „identischer", also unzulässig; erst durch das Dazwischentreten anderer Reimwörter in den zweiten Zeilen entsteht da ein wirklicher Reim. — Denkt man sich bei obigen 7 Stücken die Strofen, in der früher angedeuteten Weise, in 2 (statt in 4) Zeilen geschrieben, so ergibt sich der Reim aaaaa usf., also doch wieder nicht der fürs Gasel charakteristische aabacada usf. — Dagegen wären sämtliche Nachbildungen mit vierzeiligen Strofen [mit alleiniger Ausnahme von N. 8], sobald sie in zweizeiligen Strofen geschrieben würden, nach persischer Terminologie als Máthnawî (Paarreimgedichte) mit häufiger Anwendung des Sadsch (Binnenreims) anzusprechen. [2]) Die Außerachtlassung solcher Vorsicht schadet Rückerts Versen oft sehr; es finden sich bei ihm Stellen wie:

Ei Paradieseserzählung von deinem Gau die Geschicht'!
Und Hurisschönheitserklärung von deiner Wang' ein Bericht.
(Aus den Hafisübersetzungen bei P. de Lagarde, Symmicta I, 189.)

Vgl. auch oben S. 265.

entschwangen N. 4, 1; *Sonn' umgeben* N. 5, 2; *Wußt' ich* N. 5, 3. — Nicht dem jetzigen Gebrauch entsprechend, wenn auch zweifellos statthaft, ist die Form *Aug* N. 7, 4; 10, 4. — Hinwiederum finden sich derartige *-e* nicht selten entgegen dem jetzt Üblichen erhalten: z. B. *dein Glücke* N. 14, 1; *zurücke* N. 46, 2; *Geschwätze* N. 38, 3; *Türe* N. 27, 3; 38, 4; *Profete* 35, 4. Sogar an Stellen, wo sie etymologisch gar nicht berechtigt sind, treten solche *-e* gelegentlich durch Analogiebildung auf: vgl. besonders *ein scheuer Hirsche*[1]) N. 26, 3 [dagegen: *Jener Hirsch* N. 45, 7]; *halte!* (Imperat.) N. 47, 5; *Gehe* (Imperat.) N. 42, 6.

Was die Synkope bei unbetonten Vokalen im Inlaut betrifft, so werden die Endungen *-et* und *-t* in der 3. Sing. und 2. Plur. sämtlicher, sowie beim Part. Prät. der schwachen Verba durchaus promiscue gebraucht. — Sehr häufig ist die Synkopierung des *-i-* in der Endung *-ig(en)* usw.; z. B. *huld'gen* N. 1, 4; *frost'gen* N. 2, 2; *heil'gem* N. 4, 2; *ew'ge, ew'ges* N. 5, 2.

Etwas kühn scheint die Verkürzung in dem Akkusativ *Glaub' und Herz* N. 39, 5: man wird diese Verbindung als eine Art Kompositum zu betrachten haben, dessen erster Teil durch die Komposition der Flexion entzogen wurde.

In der Deklination ist bemerkenswert der Genitiv *Medschunens* N. 43, 5.[2]) Vom dem Nominativ *Hirsche* war oben schon die Rede.

Unter den Zahlwörtern ist zu beachten *zehen* (zweisilbig!) N. 20, 3; Pl F. Einzelstr. 13. Besonders aber die Unterscheidung der Geschlechter beim Zahlwort 2: *zween*[3]) *Becher* N. 25, 1; *zwo Thüren* N. 48, 4; *zwoer Welten, zwoer Stellen* N. 20, 6. Daß es sich dabei nicht um eine Eigentümlichkeit von Platens Sprache, sondern um einen bewußten Archaismus handelt, lehrt die Tatsache, daß an der Stelle N. 48, 4 im Plat. 15 zuerst *zwei* stand, das dann erst nachträglich durchstrichen und durch *zwo* ersetzt wurde, und ferner der Umstand, daß N. 19, 1, wo der Dichter ebenfalls aus der Rolle fiel, *„Zwei der Engel"* sogar endgültig stehen geblieben ist.

[1]) Allerdings kommt schon im Mhd. die schwache Form *hirze* vor: Paul, Mhd. Grammatik 4, § 130 Anm. 3. [2]) Dies wurde in Pl F., also wohl schon von Platen selbst in der Auswahl von 1825, in *„des Medschnun"* geändert. — Man beachte, daß auch im „Prolog an Goethe" gleich in der ersten Zeile der Genitiv *Hafisens* schon in der Gesamtausgabe von 1828 vom Dichter in *„des Hafis"* geändert erscheint. [3]) Zweisilbig!

Christian Weises Romane

in ihrem Verhältnis zu Moscherosch[1]) und Grimmelshausen.

Von

Johannes Beinert (Mannheim).

Die Beziehungen der satirischen Romane Christian Weises zu den Werken Moscheroschs und Grimmelshausens sind in der deutschen Literaturgeschichte schon öfters berührt worden. Aber wie weit ein Einfluß der älteren Satire, im besondern ihrer Hauptvertreter, in den Erstlingswerken Weises vorliegt, bleibt noch festzustellen.

Eine Zusammengehörigkeit der in Betracht kommenden literarischen Erzeugnisse leuchtet uns schon bei oberflächlicher Prüfung nach äußerlichen Merkmalen ein.

Die sieben ersten Gesichte Moscheroschs sind in die Form einer Reise gehüllt. Philander begibt sich nach Frankreich, in deutsche Städte, an einen deutschen Hof und hat dort über die Torheiten und Laster der Menschen seine wunderlichen und wahrhaften Visionen.

In Weises Hauptroman begibt sich Florindo-Philander auch auf die Reise durch die Welt, um die Narren bei ihrem Tun und Treiben aufzusuchen und die drei größten auszuwählen. An die Stelle des Traumes tritt ein erdichtetes Erlebnis.

Philander hat einen welterfahrenen Berater zur Seite, der mit ihm jedesmal die vorkommenden Laster bespricht und sie gehörig geißelt. So hat auch Florindo einen weltklugen Rat in seiner Umgebung. Es ist Gelanor-Expertus Robertus. Und die Art der Gespräche über die Erznarrheiten läßt sich nur zu gut mit derjenigen

[1]) Anläßlich der Denkmalsenthüllung Hans Michel Moscheroschs in seinem Geburtsorte Willstätt.

in Moscheroschs Strafschriften vergleichen. Die Reise dient also bei beiden Schriftstellern dazu, die Bilder der Narren und deren Handeln in bunter Reihe vorzuführen.

Ganz so ist es wieder bei dem Vater der deutschen volkstümlichen Satire, bei Brant.[1])

Was bei Moscherosch die einzelnen Erscheinungen in der Vision, oder bei Weise die Reiseabenteuer sind, das bedeuten bei Sebastian Brant die Holzschnitte, die den Narren bei einer charakteristischen Handlung darstellen, an die sich dann die Verse eng anschließen. Das Narrenschiff ist im großen und ganzen ebenfalls in eine Reise eingekleidet: die Reise nach Narragonien, zu der die tauglichen Fahrgäste aufgesucht und ihrer Eigenschaften wegen durchgehechelt werden.

Auch bei Grimmelshausens Simplizissimus[2]) läßt sich erkennen, daß die Romanform oft nur zu sehr das Gefäß für eine unendliche Reihe von Schelmenstücken und allerlei pikarischen Abenteuern bildet. Philander ist in der Gestalt des Simplizissimus ein wirklicher Abenteurer geworden, wie er uns nur im Soldatenleben entgegentrat. Vom ehrlichen Deutschen ist er zum einfältigen Schelm herabgestiegen, der eine große Lust daran findet, zuweilen selbst der lasterhaften Welt zu fröhnen. Und besser hätte der Dichter nicht den Schleier seiner verkehrten Zeit lüften können, als durch diese Erfindung.

Einen ganz andern Charakter hat der Träger der Handlung in Weises Erznarren. Technisch spielt er dieselbe Rolle wie Philander und Simplizissimus.

Aber die Erlebnisse Florindos sind keine simplizianischen Abenteuer. Er steht außerhalb der Vorgänge, und die ganze Reise entbehrt des geschichtlichen Untergrundes, auf den Moscherosch und Grimmelshausen aufbauen. In den „drei klügsten Leuten“ jedoch tritt der biographische Roman als solcher mehr hervor und

---

[1]) Über den Einfluß Brants auf die Gesichte Moscheroschs vergleiche meine Dissertation: „Deutsche Quellen und Vorbilder zu H. M. Moscheroschs Gesichten Philanders von Sittewald“, Freiburg 1904, auch in Alemannia Bd. V, H. 3. [2]) Nur dieser Roman Grimmelshausens kommt in Betracht, da zur Zeit der Herausgabe der „drei ärgsten Erznarren“ Weise bloß diesen gekannt hat. „Die drei Hauptverderber in Deutschland“ 1672 kennen nur Moscheroschs Vorbild.

hier erleben Florindo und Sylive Abenteuer, die sich wohl mit denjenigen bei Grimmelshausen vergleichen lassen. Im vierten Romane Weises, „der politische Näscher", suchen wir vergebens nach einem Faden einer sich abspielenden Handlung, denn hier hat sich der Autor nur als Didaktiker gezeigt. Von Satire oder Roman kann daher eigentlich keine Rede sein, und damit tritt die Schrift auch in kein Verhältnis zu Moscherosch oder Grimmelshausen.

Gervinus sagt: „Weise ist in der Einkleidung seiner drei Hauptverderber ganz als ein Schüler Moscheroschs zu erkennen." In der Tat weist nicht bloß die äußere Gestalt, sondern auch der ganze innere Aufbau und der Geist des Romans auf den Meister Moscherosch hin. Hat dieser seine Satiren als Traumgesichte geschaut, so hat auch Weises erster Roman durchaus die Gestalt einer Vision. Moscherosch verschweigt in den ersten Ausgaben seiner Gesichte den Namen und nennt sich Philander; auch Weise liebt es anonym zu sein, er nennt sich Sigmund Gleichviel. Wie Moscherosch, so verfällt auch Weise bei Beginn des Romans in einen Traum:

HV[1]) S. 8: „Ich weiß nicht / ob ich so tieff in Gedanken gesessen / oder ob mich der ungewöhnliche Anblick der Winterbahne so entzückt gemacht; das ist gewiß / ich war als in einem Traume / bis ich gleichsam aus dem Schlaffe erwachend / die Augen umb die gantze Gegend fliegen ließ / und die Eitelkeit aller menschlichen Vergnügung bey mir bedachte."

Vgl. MG = Moscheroschs Gesichte I (Ausgabe von 1650), S. 110, 166, 286, 341, wo auch Philander in Traum und Schlaf verfällt.

Am Schluß des Romans erwacht der Erzähler wieder aus dem Traum wie Philander:

HV S. 90: „Hier wolte ich weiter hinunter steigen / und meynte / ich hätte einen Zweig gar gewiß ergriffen / aber die Hand fuhr mir ab / daß ich mit großem Ungestümm die Klippe hinabfiel. Damit fuhr ich im Erschrecken auf / und stieß mich mit dem Kopf an das Bette / davon erwachte ich."

Das Vorbild hierzu, Moscheroschs Gesichte I, bietet ähnliche Beispiele:

MG I, 158: „Endlich merckete ich ein kleines Thürlein, so enge, daß schwerlich hinauß zu kommen ... da ich dann mich, so viel möglich, eilet und davon machete. In dem eben einer meiner Anfangs gemelten Freunde ... mir den Umbhang vom Bett zoge, darüber ich erwachete."

MG I, 277: „Wie ich mich nun in diesem streit ferner bemühete, und herumb bearbeitete, geschahe es, daß ich zu gutem glück erwachete."

---

[1]) „Die drei Hauptverderber in Deutschland", Ausgabe von 1673.

MG I, 329: „Und ich befande mich in meinem Bett, mehr frölich als traurig, weil ich erwachend sahe, daß ich nicht todt war."

Es unterliegt demnach keinem Zweifel, daß die Einkleidung der Gesichte Moscheroschs in Träume Weise als Vorbild gedient hat.

Die Einführung in die eigentliche Vision von den drei Hauptverderbern weist ebenfalls auf das Vorbild des Philander hin.

Der melancholische Dichter verirrt sich in einem Lustwald. Er weiß nicht, ob er sich rechts oder links wenden soll. Endlich gelangt er auf einem Spazierwege zu einem kühlen Brunnen, „welcher als ein Cristal hinabfiel, und durch sein anmuthiges Rauschen einen schwachen Wiederhall in der Höle verursachte". Nachdem er etliche Mal um den Brunnen gegangen, verliert er seine Spur, so daß er keinen Rückweg mehr weiß.

Auch Philander begibt sich in den „Höllenkindern" (MG I, 341) „inzeit einer vierthel stund so weit in das Gewälde", daß er nicht weiß, wie er zurückkommen soll. Über ein herrliches Blumenfeld (bei Weise aus einem Brunnen) rauscht ebenfalls „ein Kristallklares wässerlein über die steine daher". Der Dichter wandelt auch auf einem engen Pfad, und dieser (S. 342): „stunde mit Dornen und Distlen bewachsen, auch mit steinen so rauch und ungebahnet verhudelt, daß mich dunckete, ohne große mühe und arbeit nicht wohl danauff fort zu kommen wäre". Doch findet er noch etliche Wahrzeichen, die ihm den Weg weisen.

Ebenso ist auch der Held in den Hauptverderbern in die Irre geraten:

„Da war kein Weg / den ich hätte fortsetzen können / es war alles mit Stein und Felsen beschlossen und hingen die Bäume so gefährlich / daß ich befürchte / jetzt würden sie mit Stumpff und Stiel auf meinen Kopff fallen." Da findet er an einem großen mit Moos bewachsenen Stein ebenfalls ein Wahrzeichen. Es lautet:

„Der Hunde Freund — Und aller Teutschen Feind."

Diese Andeutung führt Sigmund Gleichviel an den Hof des Königs Mistevo. Dieser Hof entspricht demjenigen Ariovists und der Heldenversammlung im Alamode Kehraus. Aber während Erzkönig Ariovist ein Freund der Deutschen ist, so ist Mistevo, der König der Wenden, ein Erzfeind derselben. Statt der altdeutschen Helden auf Geroldseck treffen wir am Hofe Mistevos die Abgesandten. Die alten Deutschen treten in Moscheroschs Gesicht für deutsche Tracht und Sitte ein, sie tadeln den Neuling Philander. Aber bei Weise sucht Mistevo die Deutschen mit Stumpf und Stiel zu verderben, und Sigmund-Philander ist der einzige seiner Nation.

Wie Philander, so versteht er auch kein Latein:

HV S. 17: „Sie rufften mir viel zu, ohn daß ich verstund, was sie meynten, sie wiederholten auch kein Wort so offt, als pocèm, pocèm.

Ich dachte bey mir selbst, Ihr Schelmen, wollet ihr Lateinisch reden, so Küß ein ander das Vokabelbuch."

So ging es schon Philander:

MG II, 35: „Letztlich: Ach Herr, sprach ich (Philander), ich verstehe kein Latein. .... ich bin Teutsch, ich kan kein Wählsch, ich weiß nicht was ihr sagt, kan nicht verstahn.

Einer wollte Griechisch an mich, der ander Spannisch, der dritt Italianisch ... aber ich sagte ihnen allen, ich wäre ein gebohrner Teutscher Michel." Diese Stelle bildete deutlich die Grundlage für Weise.

Sigmund wird von den Dienern am Hofe Mistevos ebenso verhöhnt, wie Philander, als er in den Hof der Burg Geroldseck eintritt.

HV S. 17: „Sie sprangen umb mich herum als die jungen Affen, einer sah mich forn, der ander hinten an, bald lachten sie, bald winckten sie mir, biß sie alle mit grossem Geschrey davon lieffen."

Hier haben wir eine fast wörtliche Übereinstimmung mit Moscherosch.

MG II, 34: „Sobald ich in den Hoff kam, da kandte ich mich nicht mehr. – Einer besahe mich da, der ander dort: Einer zopffte mich da, der ander zopffte mich dort. Einer fragte mich diß, der ander daß: – Einer lachte meines Wambs, der ander spottete meiner Hosen, der dritte deß Barts, des Überschlags. Und war nichts an meinem Leib, das sie nicht beredeten, durchzogen und hechelten."

Auch die Kleidung der Hofleute Mistevos läßt an wildem Aussehen derjenigen der alten deutschen Helden auf Geroldseck nichts nach:

HV S. 18: „Und es währte nicht lang, so kam ein langer ansehnlicher Mann in einem gelben grossen Barte; auf dem Kopffe war anstatt der Federn ein Hundeschwanz, der Rock mochte vor diesem neu gewesen sein, aber nur wuste ich nicht, ob ich Leder oder Tuch darauß machen solte. Darzu war ich von Schrecken so eingenommen, daß ich mich über seine Tracht so ordentlich nicht verwundern kunte."

Im Alamode Kehraus treten die Helden mit langen Bärten bis an die Knie auf (MG II, 65). Ariovist ist bei Moscherosch ein großer, alter Mann mit breitem Bart. Als Kopfschmuck trägt er außer der Krone einen großen Federbusch „neben einem halben Roßschwantz" (S. 48). Die Helden sind ebenfalls mit Häuten bekleidet. Das Aussehen derselben hat Philander einen nicht minder großen Schreck eingeflößt als Sigmund, denn es war ihm „förchterlichen" anzusehen.

Wie Philander, so wird auch der Held des Weiseschen Romans in einen großen Saal geführt, der aber nicht wie auf der Burg Geroldseck mit Hirschgeweihen und anderen Tierabzeichen geschmückt ist (MG II, 47), sondern mit „Hundsköpffen" und „Hundefellen". Unter Beben und Zittern wird der Aufgegriffene vor den König gebracht, zu dem alsbald die drei Abgesandten, die drei personifizierten Hauptverderber, aus Deutschland zurückkommen, um Bericht über den Zustand des armen Landes und über ihre Tätigkeit abzustatten. In dieser Berichterstattung wiederholt sich eine Art Gerichtsversammlung aus dem Alamode Kehraus.

Der hilflose Deutsche wird an Mistevos Hof auch für einen Spion gehalten und er wird nicht weniger übel mitgespielt als Philander.

HV S. 60: „Und da verdreust mich es noch auf einen, der war überauß hönisch, und zog mich in meinem Elend mit allerhand spitzigen Complimenten auf.“

HV S. 62: „Da fuhr er fort, und zausete mich bei dem Barte – die Haare müssen unerhört schwer seyn, daß er die Lippe davor nicht aufheben kann .... Solch und dergleichen Worte muste ich einfressen und noch darzu danken.“

Diese Behandlungsweise kennen wir nur zu gut aus Moscheroschs Gesicht, wo (S. 58) der Schalksnarr dem Philander Haar und Bart zerzauste und mit Worten und Zeichen ihn dem Gelächter der Hofversammlung preisgibt.[1]) Weise hat solche Szenen also mit wenig Änderungen mit herübergenommen. Das ganze Verhör und selbst die hierbei gepflogenen Aussprüche sind eine Nachahmung der Vernehmung Philanders vor Ariovist. Als Beweis hierfür sei noch folgende Parallele angeführt.

HV S. 63 f.	MG II, 60 f.
Kerls, wie heist du?	Wie mein Name?
Ich heisse Siegmund.	Mein Name, Philander.
Wie bistu hieher kommen?	Wie ich dahien kommen?
Ich weiß nicht.	Weiß zwar selbst schier nicht was ich sonst bin.
Was hastu hier zu thun?	4. Bin ich hieher kommen ohne verhoffen.
Ich weiß nicht.	Was ich allda zu schaffen hätte?
Bistu ein Teutscher?	Wer ich wäre?
	Bin ein Geborner Teutscher von Sittenwaldt.

Hierin hat sich Weise eng an sein Vorbild angeschlossen.

Sigmund erhält nach dem Verhör auch Arrest in einem Käfig; Philander darf auf mehrere Tage bis zum Endurteil die Burg nicht verlassen.

Der rettende Engel aus solcher Haft ist ein alter treuer Freund, der „deßwegen von den damahligen Teutschen hieher gesetzt worden, daß er, unter dem Schnee den Wenden zu dienen, ihre Anschläge solte zu nichte machen.“

In der Gestalt dieses Freundes erblicken wir niemand anders als Expertus Robertus, der auch Philanders Fürsprecher am Hofe Ariovists ist. Der „unbekandte Wohltäter“ führt den Schützling auf einen gefährlichen Berg und zeigt ihm den Weg. Unterwegs stürzt Sigmund ab und der Traum ist zu Ende.

Der Alamode Kehraus und „die drei Hauptverderber“ unterscheiden sich aber wesentlich dadurch, daß die im Gesicht er-

[1]) Die Stelle lautet: „Dieser Schalcks-Narr kam an mich, zausete mir daß Haar, giff mir in Bart ..., ropffte mich am Wambs und Hosen mit kreischen und ruffen: hieher Wälscher, huy Wälscher, huy à la mode usw.“

scheinenden Gestalten nicht Freunde, sondern Feinde der deutschen Sache sind. Die Verdrehung dieses Standpunktes ist auch etwas Eigentümliches und Neues, aber gerade hierin ist die Nachahmung bedeutend schwächer ausgefallen. Dem Alamode Kehraus hat gerade jene Verurteilung der deutschen Sitten durch einen altdeutschen Rat viel Volkstümliches verliehen.

Auch bei Weise bildet das Volkselend aus dem Dreißigjährigen Kriege den Hintergrund der Satire, obgleich bei der Abfassung derselben schon über 20 Jahre verflossen waren. Daher mußte naturgemäß die Schilderung der Zustände blasser werden. Die Satire konnte kein wirkliches Ziel mehr haben. Das alles sind die unvermeidlichen Folgen der genauen Nachahmung. Weise hat in der Erklärung der Ursache des deutschen Verderbens die wunderlichsten Umstellungen vorgenommen. Das Übel kommt bei ihm von den Wenden, bei Moscherosch von den Welschen. An die Stelle Ariovists mußte der Wenden- und Hundekönig Mistevo treten. Seine Räte wollen die Hauptverderber in Deutschland fördern und werden von Zeit zu Zeit an seinen Hof zur Rechenschaft über ihre Erfolge gefordert. Dabei äußert er:

HV S. 25: „Sagt doch bald, seynd die Bestien alle ausgetilget, oder muß man noch fernere Mittel gebrauchen, ihren Untergang zu befördern."

Dies ist Mistevos Standpunkt.

Der Brunn, aus dem Deutschlands Glück strömt, soll verstopft werden. Die drei Mittel, die als die Hauptverderben in Anwendung kommen sollen, sind die Gottlosigkeit, der machiavellistische Handel und das Leben nach der Mode.

Es ist auch wieder die französische Mode, die getadelt wird.[1]) An diesbezüglichen Ausfällen fehlt es nicht.

HV S. 77: „Man sehe nur die abscheulichen Pluderhosen, die lächerlichen Schurtzhosen, die langen Pickelhäringshosen, biß auf die Knöchel, und was sonst in Hüten, Wämsern, in Röcken, in Strümpffen und Schuhen vor Eitelkeiten und Veränderungen von Jahr zu Jahr vorgenommen werden."

Wir haben hier das Thema des Alamode Kehraus vor uns und die Aufzählung möchte wohl an diejenige Moscheroschs über die Bärte und Hüte erinnern.

---

[1]) Damit verläßt Weise eigentlich die ihm vorgeschriebene Logik, es müßte die wendische und nicht die welsche Mode sein. Daran sehen wir, daß die Erfindung Mistevos wenig Sinn hat.

Weises Roman kann nach alledem eine getreue Nachahmung des Gesichtes Alamode Kehraus genannt werden. Die genauere Form der Vision entlehnt er aus dem ersten Teil der Gesichte Moscheroschs. Den Kern des Romans bildet die mit verändertem Standpunkte nachgebildete Gerichtsversammlung auf der Burg Geroldseck. In der Besprechung der einzelnen Ursachen des Verderbens in Deutschland ist Weise jedoch selbständig genug, um sich hierin von seinem Vorbilde loszumachen. Durch den ganzen Roman beweist der Verfasser eine mehr oder minder geschickte Erfindungs- und Kombinationsgabe, die auf den ersten Blick nicht sogleich ahnen läßt, wie hoch immerhin der Einfluß Moscheroschs anzuschlagen ist.

Die frische und ungeschminkte Darstellung in den „drei ärgsten Erznarren" hat Weise den rühmlichen Titel eines Gegners der zweiten schlesischen Schule eingebracht. Inwieweit aber die volkstümliche Richtung Weises in der deutschen Dichtung bereits ihre Grundlage hat, pflegt man leicht zu übersehen. Die Einflüsse, welche die „drei ärgsten Erznarren" aufgenommen haben, sind von mannigfaltiger Art. Es lag in Weises Natur, daß er sich von dem biedern und ernsten Moscherosch entfernte und der leichteren und breiteren Erzählungskunst Grimmelshausens zuwandte. Daß er dabei seine langerörterten Klugheitsregeln dem Leser beizubringen beabsichtigt, liegt in seiner pädagogisch-didaktischen Neigung begründet, die ihn gerade am meisten von den beiden genannten Autoren unterscheidet.

Eine merkwürdige und für unsere Untersuchung wichtige Tatsache ist es, daß der Stoff der Erznarren im wesentlichen der deutschen Literatur längst angehörte. Weises Satire reicht über Moscherosch bis auf Brant zurück. Moscherosch hat in seinen Gesichten die Brantschen Narrengestalten wieder aufleben lassen, und ebenso hat auch Weise wieder aus dem Born der nationalen Satire geschöpft, den ihm Grimmelshausen mit dem Simplizissimus neuerdings bereichert hatte.[1])

So schildert er denn die Erznarrheiten in recht lebendigen

[1]) Daß Weise den Simplizissimus in der Einleitung seines Romans einen „ledernen Salbader" schilt, beweist noch nicht, daß er sich nicht von ihm hat beeinflussen lassen. Jedenfalls war Weise kein Freund der dort vertretenen Moral.

und dramatischen Szenen, deren Kern fast immer eine Narrengestalt der Satire des 16. und 17. Jahrhunderts ist.

Florindo hat bekanntlich mit dem neuerbauten Schloß die wunderliche Aufgabe ererbt, eine bestimmte Türe mit den Porträts der drei ärgsten Erznarren zu schmücken. So begibt er sich denn mit seinen drei wohlweisen Räten auf eine Reise durch die Welt, um die verlangten Narren zu finden und malen zu lassen.

Die ersten Narren, die sich darbieten, sind die Ehe- und Liebesnarren. Das hiermit auftauchende Thema ist kein anderes als dasjenige in Moscheroschs Gesichten „Venusnarren" und „Weiberlob". Die Reisegesellschaft hat von einem Badeort erfahren, wo solche Toren sich in reichlicher Zahl aufhalten sollen, und lädt auch den Wirt zur Badereise ein. Es fehlt zur Ausführung des Planes nur noch die Einwilligung der Ehehälfte des Pantoffelhelden. „Da konnte man vor des Wirtes Kammertür hören, wie die Frau mit dem Manne expostulierte." WE, Kap. I: „Was – du ehrvergessener Vogel, willstu wieder aus dem Hause laufen, und mir die schweren Haussorgen allein auf dem Halse lassen. – Daß dich botz Regiment! mache mir es nicht zu bund, sonst werden meine Nägel mit deinem Hurenspiegel treffliche Cameradschafft machen." „Ach hertzallerliebste Frau, – warumb erzürnet ihr euch doch." – „Ach du Hunds – – du Bettelhund." – „Der Mann wolte etwas reden, aber es fing abscheulich an zu klatschen – da, da, du Berenhäuter, rieff sie, da hastu Geld auf die Reise. – Der Mann muckste kaum dagegen, nur bißweilen murmelte er diese Worte: o meine güldene hertzallerliebste Frau was hab ich denn gethan?"

Eine solche erquickliche Eheszene berichtet uns auch Philander unter ganz ähnlichen Umständen.

Weiberlob MG II, 343: „Wir gungen ein wenig abweg, und höreten aber ein ander Geschrey, und als wir hinauß für die Thür kamen war es ein Mann und sein Weib, so einander raufften. Der Mann hatte – in der lincken auch einen Wüsch Haar, aber im Gesicht war er verkratzt, als ob er mit den Katzen gesessen hätte."

Der nachfolgende Dialog zwischen den Streitenden bietet an Schimpfworten und entehrenden Titeln noch eine größere Auslese. Weise hat sich wohl an diese Stelle Moscheroschs erinnert. Dafür spricht am meisten die Belauschung dieses Gesprächs vor der Türe.

Bei Weise will der Mann ins Bad reisen, bei Moscherosch sind es (in den „Venusnarren") die Frauen, die eine Badereise vornehmen und ihre gäuchischen Männer in hartem Joche zu Hause halten.

Venusnarren MG I, 133: „Andere nahmen sich an Bittfahrt an ein Ort zu verrichten, – in Saurbrunen zureysen –. Indem der arme Mann mit beiden Händen arbeiten, hacken und roden muste. – S. 135: Etliche waren darauff auß, wie sie Krüge brechen könnten, auß ursach, weil ihre Männer Häfen brachen. – Etliche wenn sie der Mann erzörnet – waren so ungehalten, daß er selbige Nacht nicht zu ihro in das Bette dorffte wie zudäpisch er sich auch in worten und Wercken gegen sie erzeigete."

Dieser letzte Zug spiegelt sich gerade in den schmeichelnden Worten von Weises Ehemann wieder. Solche Weibernarren hat Murner auf seine Gäuchmatt zitiert.

Dieser Narrentypus steht auch in Verbindung mit Brant, der seine Weibernarren in NS[1]) Nr. 13: „von bulschaft", NS Nr. 32: „von fraven huetten" und NS Nr. 33: „von eebruch" geißelt.

NS Nr. 33: „Eebrechen wigt man als gering,
Als ob man schnellt ein kiseling —.
Man vörht kein pen noch stroff jetz me,
Das schafft, das, die sint in der ee,
Zerbrechen krüg und häfen glich,
Und, kratz du mich, so kratz ich dich."

Es leuchtet ein, daß Weise diese Brantsche Narrengestalt, so wie sie bei Moscherosch ausgebildet worden ist, vorgeschwebt hat.

Dieselbe Wahrnehmung bestätigen auch die folgenden Vergleiche. Ein verliebter Kavalier ist mit seiner jungen Frau ins Bad gereist und traut ihr zu, daß sie es mit der vorgeblichen Wasserkur ernst meint. Diesen und einen andern Weibernarren läßt Florindo zeichnen.

WE S. 18: „Im ersten Bilde war eine Frau, die ritte auf einem Mann, dem Esels-Ohren aufgehefftet waren, mit dieser Überschrift:

Das ist ein grosser Narr, der umb das liebe Brot
Des Weibes Esel wird, und leidet solche Not."

Mit diesem Bilde und diesen Versen schließt sich Weise direkt an das Narrenschiff an, wobei ihm die Zeichnung zu Brants NS Nr. 52 vorbildlich war. Brant sagt dort mit ähnlichen Worten:

NS Nr. 52: „Wiben durch gutz willen"
„Wer schlufft inn esel umb das schmär
Der ist vernunfft und wißheit lär
Das er ein alt wib nimbt zu ee
Ein gutten tag und keinen me,
— denn so er sicht den pfennigsack,
Der gaht im ouch dick umb die oren,
Durch den er worden ist zum doren."

Moscherosch hat schon dasselbe Bild in seinen Gesichten verwertet (I, 157). Diese Zeichnung, die der Maler entwirft, hat darnach ebenso wie die beiden Variationen ihre Grundlage in Wort und Bild des Brantschen Narrenkapitels.

Noch einmal in Kap. 12 führt uns Weise Liebesnarren vor, die sich mit „Jungfer Lißgen" und „Jungfer Marygen" in einem Garten befinden. Moscheroschs Venusnarren sind auf einer Narrenau vereinigt. Weise zeigt, daß die Liebe „gleichsam als ein malum necessarium" ist. Philander hat

[1]) NS: Sebastian Brants Narrenschiff, Ausgabe von Bobertag, National-Literatur.

dieselbe Erfahrung in den Venusnarren gemacht (MG I, 159): „daß der Mänschen Liebe nichts anders seye als eine Liebliche pure Narrethey."

Florindo reist nun mit seinen Begleitern auf die Empfehlung eines Priesters zu einem Gelehrten. Weise will uns hiermit den Bücher- und Studiernarren vorführen.

Brant hat selbst eine Satire über sein Bücherwissen geschrieben:

NS Nr. 1: „Von unnützen büchern."
Das ich sitz vornan in dem schiff,
Das hat worlich ein sundren griff,
On ursach ist das nit gethan.
Uff min libri ich mich verlan,
Von büchern hab ich grossen hort
Verstand dah drinn gar wenig wort –
Domit loß ich begnügen mich
Das ich vil bücher vor mir sich.

Dieser Typus ist es auch, den Weise vorführen will. In der Studierstube sind die Wände mit den „schönsten expositoriis" versehen und darauf prangen eine Menge Bücher in französischen Einbänden und mit vergoldeten Rücken. Der Gelehrte rühmt die Seltenheiten seiner Bibliothek:

WE S. 28: „Dieses habe ich erst vor 8. Tagen aus Franckreich bekommen: dieses ist in Irrland gedruckt, dieses ist aus Rom verschrieben worden" usw. Gelanor bringt aber nun einige Fragen auf die Bahn, die dem „grossen Bibliothecario genug zu schaffen machten". Die Gesellschaft befand, daß, wenn man dem Gelehrten die Prahlerei „mit der grossen und abscheulichen" Bibliothek benommen hätte, er kaum einem Dorfschulmeister geglichen hätte. Denn die „Erudition" lasse sich nicht durch 1000 Bücher erzwingen. „Die Bücher sind gut aber von den auswendigen Schalen wird kein Doctor."

Ähnlich verhält es sich mit dem „Candidato Juris", der mit seinen Aufschneidereien dem Studenten Laelius in „Hans hinüber – Hans herüber" (MG II, 207) und dem Studiernarren Brants (NS 27 und 34) gleicht.

Es ist eine ebenso törichte Erscheinung, auf falsche Adelsreputation stolz zu sein, als mit vermeintlichem Wissen zu prahlen. Florindo ist selbst dieser adelige Tor. Auf einem Spaziergang hat ihm ein Fremder nicht die geforderte Ehre erwiesen und es entsteht daraus eine Duellaffäre, in der der „unbekannte Eisenfresser" verwundet wird (Kap. II). Florindo wirft die Frage auf: Soll einer von Adel nicht mehr respektiert werden? Da will ihn Gelanor gleich unter die Erznarren aufnehmen lassen. Wir wissen, daß Moscherosch an vielen Stellen seiner Gesichte die Duellanten gegeißelt hat, und auch Brant hat in NS 76 seine Ansicht über wahre und falsche Adelstugenden niedergelegt. Die Satire kennt also diesen Stoff schon längst, Weise hat sich aber bei keinem seiner Vorgänger eingehenderen Rats erholt.

Von größerem Einfluß auf Christian Weise mußte Moscheroschs Satire über die Alamodetracht sein. Der Alamodenarr erscheint in

Kapitel 4 in der Gestalt des „Teutschen Franzosen". Er trägt eine Perücke wie ein „Storchennest"; in den „Diebshaaren" hat er ein ganzes Pfund Puder und noch mehr Pomade. Sein Gesicht ist so rot, als ob er es mit rotem Leder oder mit „Leschpapier" gestrichen hätte. Auch Philanders Alamodehaare werden auf Geroldseck „Diebshaare" gescholten (MG II, 74 f.). Außerdem trägt der Modenarr Weises eine Krause, allerlei Bänderkram, Troddeln und Rosen an den Schuhen. Auch der Degen fehlt nicht.

Moscherosch tadelt in seiner Vorrede zum Alamode Kehraus eben diese Modetorheiten der elenden „raysenden Jugend", die wenn sie aus Frankreich zurückkommt, ein welsches Kleid, einen welschen Degen und welsche Manieren mit nach Hause bringt.

Noch näher lernen wir das Vorbild des Deutschfranzosen Weises kennen, wenn wir seine Manieren beobachten.

Die Lippen beißt er bald ein, bald läßt er sie wieder aus. Wenn er geht, macht er solche Gebärden, „als wolte er die Circe selbst bezaubern". Mit den Händen legt er sich in Positur. „Die Füße setzte er so außwerts, daß man – abnehmen mußte, der Mensch wäre über vier Monden zum Tanzmeister gegangen."

Dies sind auch im einzelnen die Gebärden Philanders, die ihm so heftig getadelt werden.

König Witichund spricht zu Philander:

MG II, 91: „Kom herumb zu mir, waß? bistu ein Teutscher: Ey was hastu dann für ein närrischen Wälschen Gang, Sitten und Geberden an dir? waß wiltu? wo wiltu hin? bistu närrisch worden? wie gehestu daher? alß woltestu dantzen oder springen: und fochtelst mit den händen als ein Gaukler?"

Die Hand- und Fußbewegung des Modetoren deutet auf den Ursprung des ganzen Bildes hin. Es ist Philander im Alamode Kehraus. Außerdem ist ja der Deutschfranzose noch in Liedern aus dem Dreißigjährigen Kriege besungen worden und ist selbst ein Vorläufer von Moscheroschs Satire gewesen.

Die Narrengestalt hat aber ihre Urform in Brants NS Nr. 9 „von bosen sitten".

„Vil gandt gar stoltz in schuben har
Und werffent den kopff har und dar,
Dann hin zu tal, dann uff zu berg —
Dann gont sie bald, dann vast gemach,
Das gibt ein anzeig und ursach,
Das sie hant ein lichtferig gemüt."

Das Verzerren der Lippen des Modenarren mag außer mit Moscherosch noch mit Murner in Beziehung stehen.

Narrenbeschwörung 12 (Fantastenbeizen):

„Fantasten sind ietzund do mitten,
Die mit berden und mit sitten
Aller welt den kolben zeigen. —
Der drit der schwidlet mit dem mul —
Das haupt schwankt an in hin und har,
Gekruset schon mit eierklar. —
Das mul würft er uf schmehelich,
Als ob er sprech: „Kenstu nit mich?"

Wir haben hiernach sichtlich zwei bekannte Narrengestalten in Weises Figur vereinigt. Es ist der Deutschfranzose, der Modenarr des 17. Jahrhunderts, und der Gebärdenarr Brants und Murners. Beide sehen wir bereits im Charakter Philanders im Alamode Kehraus verschmolzen. Somit war wieder Moscherosch das Mittelglied, durch den die Brantsche Narrenfigur in die Erznarren Eingang gefunden hat.

Eine unentbehrliche Gestalt in der Reihe der Erznarren Weises ist auch der abergläubische Narr, der bei Moscherosch und Brant in die Einzeltypen des Kalendermachers, des Weissagers und des Nativitätenstellers zerfällt. Weise nennt solche Narren „Stroh-Propheten, die alle künfftige Dinge auß blossen Zahlen erzwingen wollen" (Kap. 38, S. 139). Den Aberglauben nennt er einen „betrügerischen Gänse-Glauben".

Denn das sei leicht zu sagen: „über hundert Jahr werde diß Reich stärker, ein anderes schwächer seyn." Das sind eitle Narren, die meinen: „sie haben unserm Herrn Gott in das Kabinet gekuckt und haben observirt, was er in seinem Calender vor einen Tag zum Jüngsten Gericht anberaumet." Die aufgeworfene Frage über das Nativitätenstellen, beantwortet Weise damit: „Die Sterne und des Himmels Einfluß kan niemand leugnen; ob jemand auß denselben könne urtheilen, mag ich nicht decidirn." In Gottes Ratschlüsse einblicken wollen, sei atheistischer Fürwitz.

Brant hat die Sternguckerei im 65. Kapitel seines Narrenschiffs behandelt. Sein Urteil kann auch nicht wesentlich anders sein, als das Weises.

NS Nr. 65: „Von achtung des gestirns."
„Uff künfftig ding man jetz vast lendt,
Was das gestirn und firmament
Und der planeten lauff uns sag,
Oder gott inn sim rott anschlag,
Und meinent, das man wissen söll,
Alls, das got mit uns würken wöll."

Moscherosch trifft in den Höllenkindern alle abergläubischen Narren bei ihren Geschäften und teils bei unausstehlichen Qualen

an: MG, Höllenkinder, 477–484 die Wahrsager, 484–489 die Alchimisten, 489 ff. die Kalendermacher, 491–494 die Astrologen. An satirischer Schärfe übertrifft aber Moscherosch seinen Nachfolger Weise bei weitem. Inhaltlich lassen sich zwar keine weiteren Parallelen ziehen, aber doch sei festgestellt, daß Weise eine bei Brant und Moscherosch oft gegeißelte Narrengestalt wiederauftreten läßt.

Auch die Ärzte bewerben sich bei Weise um den höchsten Grad der Narrheit. Florindo wird von einem Fieber ergriffen, und gleich werden nicht weniger als drei Ärzte gerufen. Ihre Ratschläge stehen in lächerlichem Widerspruch zueinander. „Die curirten alles contra."

WE Kap. 38, S. 177: „Einer kam, und sagte, ich bitte euch um Gotteswillen, gebt dem Patienten nichts zu trinken, weil er den Paroxysmum hat. – Der andere kam: Was wollt ihr den Menschen quälen, gebt ihm zu trincken, was er haben will, Kofent, gebrande Wasser, Julep, Stärk-Milch. — Der dritte sagte: Mann lasse es gehn, und beschwere den Patienten mit keiner überflüssigen Arzney. – Indessen verschrieben die andern brav in die Apotheken. Einer verordnete große Galenische Tränke, der andere hatte kleine Chymische Pulver, und gewiß es lieff contrar durcheinander."

Auch die alten Zauberweiber kommen herzu und wollen den Patienten mit allerlei Hexenmitteln beräuchern oder machen andere „Gauckelpossen". Doch die Reisegesellschaft erkennt bald, daß Florindo durch solche „contraria" sollte zum Tode befördert werden. Das ist auch Moscheroschs These in dem Gesicht Totenheer, wo er die Ärzte Handlanger des Todes nennt.

Ebenso denkt er über die Arzneien:

MG I, 174: „Auch sind die Artzneyen den Krancken und Patienten offt so zuwider – daß ja die grösseste Kranckheiten selbst auß forcht der marter / deß mänschen Leib gern quittiren solten. Das machen die wunderseltzame Compositiones, Mixturae, und Mischmaschereyen."

Florindo trifft in einem kleinen Städtchen auch einen Vertreter der Kurpfuscherei an, die in der älteren Satire nicht minder scharf durchgehechelt worden ist, als bei Weise. Der Salbader preist seine Universalmittel an und bespricht deren Wirkung.

WE S. 91: „Wenn ich nun mein Salb mach, so nimm ich erstlich darzu Mensche Schmaltz. Darnach nimm ich Wachs; Weiter nim ich dazu das Johannis Oel . . Mehr brauche ich das Oleum Poppolium, Schmalz von einer wilden Katze... ich nim darzu die Kräuter Herba... darauß wird mein Salb."

Das Prinzip des Quacksalbers ist „mundus vult decipi".

Moscherosch widmet der Heilkunst sein ganzes Gesicht

Totenheer. Wohl mögen Weise bei seinem Kapitel über denselben Gegenstand folgende Stellen vorgeschwebt haben:

MG I, 173: „Über daß geben sie den Simplicibus und schlechten bekandten Kräutern so wunderseltzame – Namen .. Welche alle doch, wann man sie gegen der Sonnenliecht besehen solte; vielleicht elende schlechte Peterlin, Kornblumen . . . seyn wirden. (S. 176) Welche Kranckheit solte nit erschrecken . . wann sie an das . . Mänschenfleisch, Mänschenschmaltz . . . Hund . . Katzen und Pferdefleisch . . . gedencket."

Brant hat über die Salbaderei sein treffliches Kapitel geschrieben, das mit der Satire der beiden genannten Autoren in verwandtschaftlicher Beziehung steht.

NS Nr. 55: „Wer Artzeney sich nimet an,
Und doch kein gpresten heylen kan
Der ist ein gutter gaukelmann . . .
Vil nemen artzeni sich an,
Der dheiner ettwas do mit kan,
Dann was das krüter büchlin lert,
Oder von altten wibern hört.
Die hant ein kunst, die ist so gut,
Das sie all presten heilen dut."

Wir haben darnach in den zwei verschiedenen Szenen bei Weise wieder eine Brantsche Narrengestalt vor uns, die den Einfluß Philanders auch nicht verleugnen kann.

Im Gefolge der Quacksalber stehen natürlicherweise die Alchimisten, ein beliebtes Ziel der älteren Satire. Weise führt uns einen verarmten Alchimisten vor in Kapitel 18. Er hat ein graues Röckchen an, einen schäbigen Mantel und einen „geblümeten Sammet-Kragen". Nachdem er erst „Theologiam" studiert, verliebte er sich nachmals in die Alchimisterei, „dabei er so viel Gold gemacht, daß er ietzund in seinem gantzen Vermögen nicht eines Ducatens mächtig sey".

Die Darstellung dieses Narren erinnert fast wörtlich an Brant.

NS Nr. 102: „Domit ich nit vergeß hie bi
Den grossen bschiß der alchemi,
Die macht das silber, golt uff gan,
Das vor ist inn das stäcklin gtan . . .
Der guckuß manchen tribt von huß,
Der vor gar sanfft und trucken saß,
Der stoßt sin gut ins affenglaß, . .
Bis ers zu pulver so verbrent,
Das er sich selber nit me kennt."

Moscherosch geißelt diese Alchimisten im ersten Teil seiner Gesichte, Seite 225 und Seite 484–491, wo er sie auch in die Hölle versetzt. Das Goldmachen ist eine solche Kunst, meint Moscherosch, „die manchen zum Narren machet, der doch vermeynet witziger zu werden: Eine solche Kunst, die einem forthilfft, tausend aber in das verderben und in Verzweiffelung bringet".

Der Faden der Satire Weises über die Alchimisten weist also deutlich auf Moscherosch und Brant hin.

Wir können nach alledem die Wahrnehmung machen, daß in Weises Erznarren eine ganze Reihe Brantscher Narrenfiguren wieder auftauchen, die ihre Umbildung mehr oder weniger bei Moscherosch erfahren haben. Noch deutlich lassen sich die von den beiden Vorbildern übernommenen Originale erkennen, als Ehenarren, Liebesnarren, Studier- und Modenarren, Abergläubische, falsche Ärzte und Quacksalber, Alchimisten, Sterngucker, Duell- und Reisenarren. Diese Grundlagen hat aber Weise in seinen satirischen Bildern mit solcher Selbständigkeit aufgefaßt und mit solcher Geschicklichkeit dargestellt, daß die Erznarren ein vollständig originelles Werk sind. Doch läßt sich die Schule der Moscherosch und Brant nicht verleugnen. Es ist selbstverständlich, daß Weise noch manches andere Narrenbild, das seine Zeit hervorgebracht, ebenfalls in sein Werk eingeführt hat. Das ist der Deutschfranzose, der Briefnarr mit seinem marinistischen Schwulst (Kap. IX), der Sprachnarr mit dem übertriebenen Purismus (Kap. XI), der Kriegsnarr und der Abenteurer im Sinne Grimmelshausens.

Der Kriegsabenteurer Simplizissimus war ein neuer Narrentypus, den weder Brant noch Moscherosch darboten. Wenn auch der materielle Einfluß des Grimmelshausenschen Romans von ganz geringem Umfange ist, so kann der ideelle nicht hoch genug veranschlagt werden. Es ist schwer, im einzelnen nachzuweisen, wie ein Werk auf die Darstellung eines andern eingewirkt hat. Fast könnte der Schein bestehen, als ob der Simplizissimus Weise veranlaßt habe, seine acht Jahre früher niedergeschriebenen satirischen Bilder neu zu redigieren und als ein neues Abenteurer- und Narrenbuch vor die Welt zu bringen. Selbst Weise hat dieser Gedanke einer generellen Verwandtschaft nahegelegen, wenn er in der Einleitung sagt:

„Wer es (das Buch) obenhin betrachtet, der meint, es sey ein neuer Simplizissimus oder sonst ein lederner Saalbader wieder auffgestanden." Die „Erznarren" sind schon öfters dem Buche Grimmelshausens gegenübergestellt worden. (Braune, Neudrucke, Einleitung Seite 12–14, Dau, Programm des Großherzogl. Gymnasiums zu Schwerin 1894.) Dau hat darzulegen versucht, daß das Verhältnis der beiden Romane darin bestehe, daß Grimmelshausen eine satirische Schilderung des Kriegs- und Lagerlebens bietet, während Weise in die bürgerlich-friedliche Welt jener Zeit einführt.[1]) Die Erznarren seien ein Seitenstück zum Simplizissimus. Dau hat hierin recht, wenn auch die Beweisführung seines Satzes nach Form und Inhalt wenig glücklich ist. Weise hat in der Tat eine tiefgehende Anregung durch den Simplizissimus erfahren, das beweisen die in einigen Kapiteln auftretenden simplizianischen Gestalten.

Florindo hört mit seinen Begleitern das Gespräch dreier Reiseabenteurer an, die offen ihre Torheiten bekennen. (WE, Kap. VI.) Schon zehn Jahre ist der eine in fremden Ländern gewesen, niemand gibt ihm für sein Reisen einen Pfifferling. Er war in Frankreich, Italien, Spanien, Holland, Schweden und Polen. Gelernt hat er nichts. Seine Bibliothek besteht aus zehn französischen Liebesbüchern, sechs italienischen Komödien und zwei geschriebenen Büchern voller Lieder und Pasquille. Wir merken hierbei noch die Spuren des Brantschen und Moscheroschischen Reise- und Studiernarren. Aber gleich der zweite Narr ist ein Kriegsabenteurer. Er verliebt sich in das Soldatenwesen und zieht gegen den Willen der Eltern in den Krieg. Er erlebt seine Abenteuer in Frankreich vor La Rochelle, in Italien vor Mantua; er zieht mit den Schweden vor Nördlingen, wo er am Fuß verwundet wird. Nun beschließt er, es sich zu Hause gütlich zu tun. Aber die Lust nach neuen Abenteuern und die Armut treiben ihn wieder fort. Er läßt sich bei Banner anwerben, geht fleißig auf Partei und bringt es sogar zum Rittmeister. Zuletzt erwirbt er sich ein Gut, wie Simplizissimus; aber im polnischen Kriege büßt er alles wieder ein. Jetzt sieht er, daß er ein Narr ist. Simplizissimus ist offenbar das Muster dieses Erznarren gewesen.

Der letzte Abenteurer ist vollends ein Abbild des Simplizissimus selbst. Von Jugend auf ist er an ein liederliches Leben gewöhnt; seine Präzeptoren bekommen den Laufpaß, weil sie ihm den Katechismus lehren. Selbständig geworden, verpraßt er sein Gut ähnlich wie Olivier bei Grimmelshausen. Zuletzt muß er Dienste nehmen in einem adeligen Hause. Wie Simplizissimus in Hanau, so wird er da auch für einen Narren gehalten.

---

[1]) Damit war aber seine vielversprechende Aufgabe nicht gelöst. Reifferscheidt nennt die Arbeit in den Jahresber. f. n. d. Literaturgeschichte 1894 III, 3,9 nicht einmal einen „Anlauf zu einer wirklichen Untersuchung".

WE, Kap. VI, S. 45: „Die Frau schickte mich bald da bald dorthin, die Kinder begossen mich mit Wasser, das Gesinde setzte mir Eselsohren auf, kurtz von der Sache zu reden, ich war der Narr von Hauß.“ Das ist ein deutliches Seitenstück zu dem Narren Simplizissimus in den ersten dreizehn Kapiteln des zweiten Buchs. Simplizissimus wird bekanntlich ebenso behandelt, als er von der Hölle in den Himmel und darauf in den Gänsstall versetzt wird (Buch II, Kap. 6). Bei seinem Erwachen lacht er über die possierliche Narrenkleidung, die man ihm angelegt hatte.

Simpl. Buch II, S. 133 (Ausg. von Kurz): „Und über das hatte ich ein Kleid an von Kalbfellen, daran das rauhe Theil auch außwendig gekehrt war; die Hosen waren auch auff Polnisch und Schwäbisch, und das Wams noch wol auff eine närrischere Manier gemacht. Oben am Hals stund eine Kappe wie ein Mönchs-Gugel; die war mir über den Kopff gestreifft und mit einem schönen paar grosser Eselsohren gezieret.“

Nun macht der Narr bei Weise ein galantes Abenteuer mit. Er verliebt sich in die jüngere von zwei Pfarrerstöchtern. Simplizissimus freit dagegen die Tochter eines Oberstleutnants. Jener bestellt seine Geliebte in eine dunkle „Gastkammer“ im Hause seines adeligen Herrn. Dieser schleicht sich zu der Offizierstochter und wird von ihrem Vater mit Pistole und Fackel überrascht. (Kap. XXI, Buch 3.) Weises galanter Narr erzählt:

WE S. 46: „Aber die Lust währete nicht lange, so kam der Edelmann mit mehr als 20 Mann in die Kammer hinein .. doch konnt ich mit stillschweigen wenig ausrichten, weil der Juncker mit dem blossen Degen mir auf den Leib kam .. Doch dazumahl war mir das Leben lieb, daß ich . . . mich gefangen gab, und auch in die Trauung einwilligte.“

Dieser Vorgang ist eine getreue Nachahmung der bekannten Trauungsszene, wie sie Simplizissimus erlebe.

Außer diesen wenigen Stellen sind Anklänge an Grimmelshausen[1]) selten. Was die Verwandtschaft der „Erznarren“ mit dem „Simplizissimus nach Form und Tendenz anlangt, so sei auf die Ausführungen Daus hingewiesen.

---

[1]) Auch den Horribilicribrifax des Griphiusschen Lustspieles führt Weise in seinen Roman ein (Kap. XIX): Der Narr prahlt: „Das ist ein Säbel, der mir im Polnischen Kriege Dienste gethan hat. Ich wolte ihm so viel Ducaten gönnen, so viel als Tartar-Köpffe davor abgeflogen sind. . . . . Bruder, gib eine Tonne Goldes Rantzion, oder ich haue dich, daß dir die Caldaunen am Sattelknopffe hängen bleiben. Ach war das ein Leben: drey Teutsche, sieben Pohlen, zehen Cosacken . . . . waren mir als ein Morgenbrod.“ Er setzte mit seinem Pferd sogar über eine Stadt weg und rannte ganze Schwadronen um. Ebenso gebärdet sich der Provokant in Kap. XVI: „Sa sa ich zerreise mich, sa sa, wo bist du steh .. wo bist du! steh.“ — So auch Horribilicribrifax im Anfang des Lustspiels, als er die glühenden Katzenaugen sieht: „Sa, sa heran, heran, du seyst wer du seyst!“ Auch er will ganze Reiche mit seinem Säbel auf Wunsch der Geliebten gewinnen.

Doch muß man sich hüten, das Verwandtschaftsverhältnis der beiden Romane nach Stoff und Inhalt so hoch anzuschlagen, wie es Dau, ohne es zu beweisen, tut. Nur gering sind diese Zusammenhänge. Bei dieser Frage stehen Brant und Moscherosch im Vordergrund. Tatsache ist es, daß Weise die Narren in der Friedenszeit vorführt. Auch sind die Erlebnisse Florindos lauter Reiseabenteuerchen, die sich ebenso bunt aneinanderreihen, wie die Erlebnisse des Simplizissimus. Weise ist ebenso ein geschickter Erzähler wie Grimmelshausen.

Aber Florindo ist kein Simplizissimus. Er ist kein Abenteurer, der mitten in der Handlung steht, sondern er hält sich zur Seite und ist bloß das Bindeglied, mit dem die Narrenbilder verknüpft sind. Weise hat daher die Form des Romans nur zur Einkleidung satirischer Bilder verwendet. Er hat ein Narrenbuch geschrieben wie Brant und Moscherosch. Dabei ist ihm der große Fortschritt Grimmelshausens und anderer Zeitgenossen zugut gekommen.

Anders ist es mit dem Verhältnis Weises zu Grimmelshausen in den „drei klügsten Leuten." Dieser Roman verläßt geradezu das Gebiet des Satirischen und wird zu einem echten Abenteurerroman, freilich in Weises Art. Sieht man von der didaktischen Einlage, „die Bude der Klugheit aus dem alten Epiktet" und den abgedruckten Briefen ab, so haben wir ein richtiges Abenteuer vor uns. Es zeigt uns Leute von hohem Stande, die zu Bettlern herunterkommen. Florindo und Lysias, die sich von ihren Frauen betrogen glauben, sind zwar keine simplizianische Naturen. Sie bleiben Edelleute in jeder Lage. Aber wir werden an die Verhältnisse des Dreißigjährigen Krieges und an die Schelmenstücke jener Marodeure aus Grimmelshausen und Moscherosch erinnert, wenn die flüchtigen Ehemänner samt einigen Kaufleuten von „Schnapphahnen" abgefangen werden.

Sie werden in ein Räubernest geschleppt und müssen eine ansehnliche Ranzion versprechen. Inzwischen sind Sylvie und Belise aufgebrochen, um ihre geliebten Männer aufzusuchen. Sie fallen aber in die Hände der Räuberbande und werden von ihren Begleitern getrennt. Lysias wird an einen Baum gefesselt aufgefunden, eine Tat der Räuber als sie von 1000 Mann zersprengt wurden. Da die Frauen mit den Räubern eingefangen werden und Mannskleider tragen, werden sie als Räubermätressen eingekerkert. Amando, der Bruder Belisens, kauft sich die Kleider eines Bauernburschen und wandert als Schäferknecht umher, um die Gefangenen ausfindig zu machen. Simplizianisch ist vollends das Abenteuer der Belise mit dem Kerkermeister, der zu ihr in Liebesglut entbrannt ist und ihr eine gefährliche Falle stellt. Auf

dem Wege zu dem Kerkermeister entwischt sie zu den andern. Florindo, der sich als Leiermann bei Hochzeiten sein Brot verdient, wird nun auch von Sylvie entdeckt, so daß sich alle wiederfinden.

Im einzelnen kann man eine Abhängigkeit des Romans vom Simplizissimus nicht feststellen, aber die innere Verwandtschaft mit der Gattung, die dieser vertritt, ist um so enger. Schäfer- und Schelmenstück sind miteinander verschmolzen. Hohe Personen werden zu Bettlern und Gaunern. Sie geraten in entehrende Situationen, aus denen sie sich aber nicht auf Kosten des Anstandes und der Ehre ziehen; sondern sie bewahren ihren ehrenhaften Charakter. Darin liegt der Hauptunterschied dieses Romans von den Schelmenromanen. Weise folgte hier mehr wie früher seinen eigenen Eingebungen, ohne Ausblicke nach den für uns in Frage stehenden Mustern.[1]) Die Romane Christian Weises stehen also in vielfacher Hinsicht in enger Beziehung zu der älteren Satire. Vor allem sind es Moscherosch und Brant, die dem jungen Schriftsteller als Muster und Quelle gedient haben. Während Grimmelshausen eine vorwiegend formale Wirkung auf Weise ausgeübt hat, haben die beiden Hauptvorbilder reichlich zur Materie der satirischen Romane beigetragen. Außer zahlreichen Bildern und Wendungen hat der Verfasser derselben eine Menge typischer Narrengestalten, wie sie Brant, Moscherosch und Grimmelshausen geschaffen oder umgeformt und erweitert haben, aufgenommen und frei verwendet. Nichtsdestoweniger ist ihr Kern noch deutlich sichtbar.

Die drei Hauptverderber sind ganz und gar eine Nachahmung von Moscheroschs Alamode Kehraus. Auch noch in den drei ärgsten Erznarren ist Moscherosch der Hauptgewährsmann. Diese Wahrnehmung ist um so wichtiger, weil wir daran erkennen können, daß Weise hauptsächlich durch Moscherosch zu der ihm eigentümlichen Schrift-

[1]) Von einer Abhängigkeit kann kaum die Rede sein, wenn Weise Erörterungen über Mode, Liebestorheiten und Reisen im Sinne Moscheroschs anstellt. Seite 98: „Doch ich wundere mich, daß so viel Millionen in Frankreich verzehret worden, da gleichwol keiner die Französische Klugheit mit herausgebracht hat.“ Vgl. MG II, 11 f. Weiter S. 99: „Ich sehe, daß die Frantzosen andere Nationen nicht achten . . . Ich sehe, daß sie ihre eigene Sprache hochhalten. Warumb thue ich solches nicht nach, und bilde mir nicht bei meiner Muttersprache ebenso viel ein? Ich sehe, daß sie lauter innländische Zeuge zu Kleidern brauchen: Warumb sind mir denn meine Landes Leute unter den Zeugmachern zu geringe?“

stellerlaufbahn bestimmt worden ist. Wie Grimmelshausen, so ist auch er anfangs nur ein gelehriger Schüler und Nachahmer des biederen deutschen Profeten des Dreißigjährigen Krieges, dem es mehr als irgend einem anderen Satiriker um eine heilige und ernste Sache zu tun war, den Untergang des Deutschtums. Das Verderben Deutschlands ist denn auch zunächst das Grundthema Weises. In den Erznarren, wo der Einfluß Brants mit auftritt, macht er es sich zur Aufgabe, die Narrheiten insgemein in lebhaften humoristischen Bildern darzustellen und mehr und mehr eine weise Lebensregel zu demonstrieren. Dabei fließen ihm häufiger Gedanken aus den herrschenden Strömungen der gleichzeitigen Literatur und Kultur zu, so daß sein wichtigster Roman dennoch als ein satirisches Zeitbild betrachtet werden muß. Die Kritik an zeitgenössischen Zuständen und Auswüchsen beschäftigt Weise so ernsthaft, daß es sich wohl lohnt, gerade darüber klar zu werden, was seine Satire Aktuelles enthält. Dahin gehört das Vorgehen gegen den Marinismus, der damals den Lohensteinischen und Hofmannswaldauischen Schwulst zeitigte, der ausgelassene Witz gegen die Sprach- und Schriftverbesserer und der Spott über die neue Lehrmethode der Schule des Comenius. An selbständiger Beobachtung und an eigenem Urteil über die Fehler seiner Zeit hat es Weise nie gefehlt, und man wird erst dann einen richtigen Einblick in das Wesen und die Entstehung der Romane Christian Weises bekommen, wenn man erkennt und unterscheidet, was der satirischen Literatur und was seiner eigenen schriftstellerischen Begabung entwachsen ist.

Zu den Quellen Hans Sachsischer Motive.

Von

Guido Manacorda (Catania).

Meine Bemerkungen über des Nürnberger Meisters Beziehungen zur italienischen Literatur (Studien VI, 228) haben eine Entgegnung des um Hans Sachsens Quellenforschung so verdienten A. L. Stiefel hervorgerufen (VI, 338). Nun sei es mir gestattet, nochmals auf vier bedeutende Sachsische Motive zurückzukommen.

1. Das Narrenbad. Ich habe nicht auf eine bestimmte Quelle hinweisen wollen, sondern nur auf zwei der Sachsischen Forschung nahestehende Erzählungen, welche Cesano entgangen waren. Da aber Stiefel die Quellenfrage anregt, möchte ich noch einen Nachtrag zu der Geschichte des Märchenschwankes[1]) liefern.

Seltsamerweise sind die Bearbeitungen, welche der Vorlage Poggios am nächsten liegen, mehr bei den Deutschen als bei den Italienern zu finden. Tatsächlich fügen Steinhöwel (Aesop, Ausg. Oesterley S. 346) Sachs (Das Narrenbad, Ausg. Goedeke I, 99)[2]) und Kirchhof (Wendunmuth, Ausg. Oesterley, S. 436 und

[1]) Die deutschen Bearbeitungen blieben nicht nur Rua (Intorno alle Piacevoli Notti dello Straparola, in Giorn. Stor. d. Lett. Ital. XV, 151; XVI, 218; und Le Piacevoli Notti d. G. F. Straparola, Roma 1898), sondern auch neuerdings Semerau (Die Schwänke und Schnurren des Flor. G. F. Poggio Bracciolini, Leipzig 1905), unbekannt. Eine Reihe derselben wurde von Oesterley (Kirchhofs Wendunmuth) angezeigt; seltsam ist es doch, daß Hans Sachsens Bearbeitung ihm entging. [2]) Es ist nur zu schwer festzustellen, ob Sachs den lateinischen Text Steinhöwels (= Poggio), oder vielmehr die deutsche Übersetzung desselben benützte. Tatsache ist es z. B., daß die im Gespräche des Narren enthaltene Frase „bis an den munt" besser dem lateinischen „usque ad mentum" als dem deutschen „über die ouren" entspricht. Wahrscheinlich hat Sachs sich die beiden Texte zugleich angeeignet.

437)[1]) nichts anderes hinzu, als eine nach persönlichen Anschauungen verfaßte Moral. Dagegen verbinden die Italiener (Morlini, Novellae, S. 77 und Straparola, Le Piacevoli Notti XIII, 1)[2]) den Schwank Poggios mit der traditionellen Erzählung von dem Jüngling, welcher durch Verschwendung herunterkommt, und zwar derart, daß dieses Motiv dem anderen als Einleitung vorgeht. Das Gleichnis vom verlornen Sohn als Urquelle hier zurückzurufen, ist kaum nötig; nur wäre die Frage aufzuwerfen, ob die Italiener aus jenem unmittelbar, oder — wie es wahrscheinlicher ist — aus den mittelalterlichen bzw. humanistischen Exempla geschöpft haben. Jedenfalls gehören ihre Erzählungen ebensogut dem Gebiete der Schwankliteratur an, wie einem evangelischen Zyklus, welcher sich in der Renaissancezeit zu

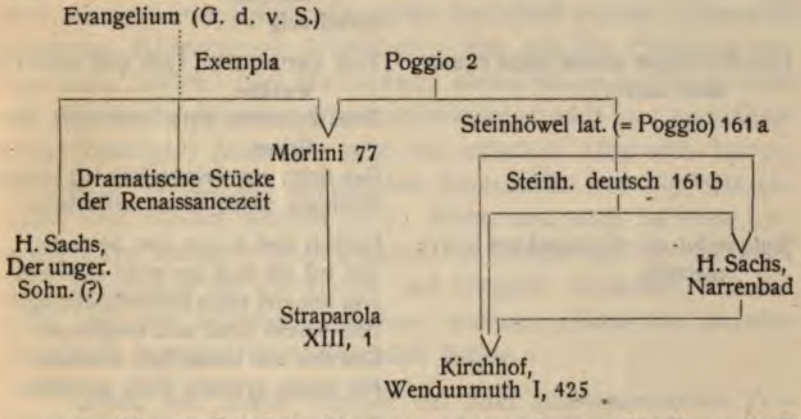
---

[1]) Kirchhofs Fassung beruht, wie aus dem folgenden Vergleiche hervortritt, zugleich auf dem lateinischen Text Steinhöwels (= Poggio), auf der deutschen Übersetzung und auf dem Sachsischen Meistergesang. Es scheint indessen, daß er sich etwas strenger an die zweite gehalten habe:

Stein. Lat. (= Poggio)	Steinhöwel deutsch	Sachs	Kirchhof
iuvenem equestrem cum accipitre et duobus canibus . . .	ain iüngling geritten mit zweyen vogelhunden und ainem habch uff der hand . . .	da kam geriten dare / ein jeger offenbare; / zwen winden loffen mit, / fürt ein falken . . .	ein junger gesell . . . geritten, einen habich auff der hand, und zwen wind am strick . .
neque enim, que antea viderat, tenebat memoria.	hett er alle ding vergeßen ze nemmen, die er vor gewißet hett.		was er in seiner tollheit gesehen, darvon war ihm ietzt nichts bewußt.
Parum, quid nescio, cum respondisset, et quot sex aut forte quatuor aureos non excederet . . .	Ains klainen schaczes, sechs oder villycht vier guldin.	. . . zwen gulden an gefert	Eigentlich . . . mag ichs nicht wissen, glaub doch nit viel über fünff oder sechß gülden.
quo veheris quid est?	was ist das, daz dich führet . . .	Warauf sitzstu, das nenn du mir.	Was ist das darauff du sitzest?
usque ad mentum.	über die ouren.	*bis an den munt.*	über die ohren.

[2]) Die Bearbeitung Straparolas ist bekanntlich von derjenigen Morlinis abhängig.

dramatischen Stücken entwickelte.[1]) An ihn dürfte auch wohl Sachsens Fastnachtspiel „der ungeraten sun“ angereiht werden, dessen Quelle Stiefel entging.[2]) Dies wird durch das folgende Schema in volles Licht gesetzt werden:



2. Die 18 Schönheiten einer Jungfrau. Für diesen Stoff vermag ich einen bis jetzt der Forschung entgangenen Text[3]) mitzuteilen, der in ziemlich enger Verbindung mit dem Sachsischen Liede (I, 122) zu stehen scheint. Das neue Stück gehört dem Konrad Celtis an[4]) und soll mit dem hier erwähnten Liede zusammengestellt werden:

---

[1]) Vgl. D'Ancona, Le Origini del Teatro Italiano, Torino, 1891, I, 620; Bahlmann, Die lateinischen Dramen von Wimphelings Stylpho bis zur Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, München, 1893, S. 41 und 42; Creizenach, Geschichte des neueren Dramas, Halle, 1893–1903, II, 121; III, 261, 334, 345. [2]) Vgl. Germania XXXVI, 9. [3]) Eine von Köhler vernachlässigte Aufzählung der weiblichen Schönheiten vermute ich auch in den von Pitré (Bibliografia delle tradizioni popolari d'Italia, Torino-Palermo, 1894, Nr. 2119) verzeichneten Villanelle Napolitane et ottave siciliane curiose e belle. Con un dialogo, et un Enigma et ancora un bel racconto di quante bellezze deve avere una donna. In Bologna. Per Carl 'Antonio Peri, 8°, car. 4° [o. J.]. Die höchst seltene Broschüre blieb mir leider unzugänglich. Auf zwei Köhler unbekannte Bearbeitungen des Motives (El costume delle donne con un capitolo de le XXXIII bellezze, Firenze, 1883, und T. Tomai, Idea del Giardino del mondo, Bologna, 1742, S. 94) wies L. Frati in seinem Band über La Donna Italiana (Torino, 1899) hin. Vgl. auch Tanini, La donna secondo il giudizio dei dotti e dei proverbi, Prato, 1884, S. 43 und 44. [4]) De septenario ternario pulchritudinis mulierum, in Fünf Büchern, Epigramma Konrad Celtis, herausgegeben von Dr. Karl Hartfelder, Berlin 1881.

Foemina pulcra nigros cum cunno promat ocellos	Zum sechsten drei kolschwarz wol taugen Erstlich zwei schwarze klare augen; Die dritt kohlschwarz schön ich ietzunde Verschweig . . .
Candentesque manus assint et candida cervix	Zum vierten sind auch drei schneweisse, Zwei brüstlein weiss und ziert mit fleisse, Das dritt: ein weissen hals ich preise Milchfarb gleich einem helfenbeine.
Sintque duo curtique pedes et breve mentum	Erstlich drei kurze sint benennet, Die wil ich euch gar nicht vorhalten: Das sint drei kurze ferslein gschmogen Fein sinwel rund und eingezogen; Das drit ein kurzes kin, erkennet, Mit einem grüblein klein gespalten.
Et latera oblonga flaventque longique capilli	Zu dem andren so merkt drei lang: Zwo lang seiten merket in dem anfang Geronig dünn und gschmeisig gare; Die drit: ein lang goltgelbes hare, Geflochten artlich rein und klare.
Sint duraeque nates duraeque in pectore mammae	
Mollis sit venter nec brachia mollia desint	Zu dem dritten zu lind auch seine: Das erst zwei linde hentlein sint Das drit ein beuchlein hermlein weich und lint
Angustetque gradus, os, et genitale pudicum	

Bebels neuerdings von Stiefel,[1]) wie schon 1866 von Reinhold Köhler (Germania XI, 221) als nächststehende Version des Meisters bezeichnete Adagia Germanica (Argentorati 1508), habe ich leider nicht zu meiner Verfügung. Es ist indessen höchst wahrscheinlich, daß seine gerade ein und zwanzig Schönheiten von den ein und zwanzig Schönheiten Celtis' herrühren.[2]) Genaueres über die verwandten Motive, auf welche Köhler (Kleinere Schriften III, 33) hindeutete, hoffe ich in Zukunft mitteilen zu können.

[1]) Hans Sachs-Forschungen, Nürnberg 1894, S. 34–36. [2]) Nicht umgekehrt, weil Celtis im Jahr 1508 starb.

3. Die ungleichen Kinder Eve. Die von Stiefel (Germania XXXVI, 32) bezeichneten Vorlagen Sachsens — das in Freiberg 1516 aufgeführte Spiel, von welchem wir nur zu wenig wissen, allein ausgenommen — weisen entweder auf die Briefe Melanchthons, soweit sie von dem Reformationsgeiste beeinflußt wurden (Erasmus Alberus, Chnustinus, Vigilius), oder auf die Erzählung bei Agricola zurück. Daß Mantuanus Melanchthons Quelle gewesen sei, deuten des letzteren Worte unverkennbar an,[1]) was auch Bolte selbst bestätigt.[2]) Anderseits geht aus manchem Umstande hervor, daß die 6. Ekloge des italienischen Humanisten von Agricola gekannt und benützt worden ist.[3]) Wenn also auch Sachsens unmittelbare Vorlagen in Deutschland zu suchen sind, so darf man doch Mantuanus als die Haupt- und Urquelle betrachten, aus der nicht bloß der Nürnberger Meister, sondern ebenso die anderen Deutschen in letzter Reihe geschöpft haben.

Gewiß war unsere Legende bei ihrer außerordentlichen Verbreitung verschiedenartigen Einflüssen ausgesetzt: teils wirkte, wie Bolte betont, die reformatorische Weltanschauung auf sie ein, teils wurde sie, wie es mir feststeht, von den Gelehrten mit den volkstümlichen und verwandten Motiven, auf welche Jodocus Badius ver-

---

[1]) „Facere non potui quin adicerem narratiunculam, quae in quodam poemate exstat, non illam quidem historicam, sed venustam et erudite confictam admonendae adolescentiae causa." (Das Zitat ist aus Holsteins Beitrage „Zur Literatur des lateinischen Schauspiels des 16. Jahrhunderts" in Zeitschrift für deutsche Philologie, XX, 102 entlehnt.) Man soll sich daran erinnern, daß die Eklogen des Mantuanus, zu der Renaissancezeit, auch in Sonderausgaben unter dem Titel Adolescentia veröffentlicht wurden. [2]) „Herr B[olte] wies nach, daß er [d. h. Melanchthon] ihn [d. h. den Stoff seines oben erwähnten Briefes] den Eklogen des Baptista Spagnoli genannt Baptista Mantuanus (1448–1516) entnahm, einem heute vergessenen, einst sehr verbreiteten und wiederholt kommentierten Buche. In der 6. dieser Eklogen liegt Melanchthons Quelle vor usw." Deutsche Literaturzeitung X, 399. [3]) Was z. B. das Schamgefühl Evas anbelangt (vgl. Mantuanus: „Erubuit mater, nimiaeque libidinis ingens / Indicium rata tot natos..."), steht Agricolas Version jener des Mantuanus am nächsten (vgl. Schnorr v. Carolsfeld, Die ungleichen Kinder Evas, in Archiv f. Literaturgesch. XII, 183). Übrigens wird der Zusammenhang zwischen den zwei Stücken von Bolte, gerade in der von Stiefel im Gegensatz zu meiner Meinung angeführten Schrift, hervorgehoben („Wohl mit Kenntnis der lateinischen Dichtung ist die kurze Erzählung bei Agricola" S. 403).

wies, enger verknüpft.[1]) All das aber wird in der von Bolte angemeldeten Monographie ausführlich erörtert.

4. Der Pfaff im Meßgewandt. Stiefels Vermutung, daß die von mir nachgewiesene Stelle Aretinos auf das Convivium Fabulosum des Erasmus zurückgehe, darf man mit vollem Recht zustimmen. Erasmus soll wesentlich als die große Quelle betrachtet werden, auf welche der Ursprung der kleineren Ströme der Renaissance- und Neuzeit zurückzuführen sind. Mehrere wurden wohl von Stiefel in Herrigs Archiv (XCIV, 143), und andere bereits von Oesterley in seinen Ausgaben von Paulis Schimpf und Ernst (Anhang 34) und von Kirchhofs Wendunmuth (II, 176) gekennzeichnet, doch hoffe ich dazu noch willkommene Ergänzung bieten zu können.

Zunächst möchte ich auf eine dem Anfange des 17. Jahrhunderts angehörende Bearbeitung hinweisen, d. h. auf die Erzählung M. C. Lundorfs (Wisbadisch Wiesenbrünnlein II, 51; Köhlers Kleinere Schriften III, 57 f.).[2]) Weit beachtenswerter aber finde ich die Erzählung Cesaris,[3]) welche wohl zwei Jahrhunderte später in Italien erschien. Sie wahrt alle charakteristischen Züge des alten Märchens[4]) und wir schulden es vermutlich ihrem großen Erfolge,

[1]) Alex. Barclay, der nicht so gut Übersetzer wie Paraphrast des Mantuanus genannt werden sollte, erzählt uns, daß Eva ihre Kinder teils im Heu (Hay) und Stroh (Straw), teils wohl auch in dem Kamin (in the chimney) verbarg (Certaine Ecloges by Alexander Barclay, 1570. Printed for the Spenser Society, 1885, S. 16 f.). Ähnlicherweise wird bei dem Hans Sachsischen Meisterliede (I, 212), sowie bei der Erzählung Schumanns (Aus Bolte Nr. 25) ein ofenloch bzw. bachofen als Versteck angegeben. Dieser Umstand, welcher bei Mantuanus durchaus fehlt (foeno sepelit paleisque recondit), soll dem Märchen über die Entstehung der Frösche und Affen entnommen worden sein (vgl. Jodocus Badius: „occuluit quosdam in furno"). Genaueres darüber s. Romanische Forsch. XXIII, 756–57. [2]) Titel: Von einem anderen Landbetrieger, wie derselbe nemblich einen Pfaffen und Krämer gantz listiglichen dargesetzet. Lundorf hat auch – was Stiefel in Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte VIII, 483 entging – den unserem Stücke am nächsten stehenden Schusterschwank des Erasmus bearbeitet (Wisb. Wies. II, 50). [3]) Novelle, Torino, 1894 (III). [4]) Von der humanistischen Tradition weicht sie nur darin ab, daß ein Krämer anstatt eines Priesters bestohlen wird. Bedeutend ist es auch, daß Verona als Schauplatz der Tat bezeichnet wird, und daß die Erzählung mit den folgenden Worten anfängt: „il fatto .... da persone di fede degnissime per vero mi fu raccontato".

daß der „Pfaff im Meßgewandt“ sich noch als eine lebende Figur bei uns erhalten hat.[1]) Ich habe soeben der Meinung beigestimmt, daß alle bisher bekannten Bearbeitungen des Stoffes schließlich auf Erasmus zurückgehen. Es wäre aber interessant, wenn sich nachweisen ließe, ob der große Humanist von irgend einem in Antwerpen wirklich gespielten Streiche[2]) oder vielmehr von Erzählungen früherer Schriftsteller angeregt wurde. Jedenfalls ist zu erinnern, daß ähnliche Motive sich in älteren und wohlbekannten Sammlungen finden, und daß sie selbst den Schwank des Erasmus überlebten.

Zwar ist der Streich, welcher den Kern unserer Erzählung bildet – ein Unschuldiger, ja ein Betrogener und Bestohlener wird anstatt des wirklichen Diebes verhaftet und gestraft – bereits bei Boccaccio, Decameron, IX, 4 vorhanden.[3]) Später, zu der ausgehenden Renaissancezeit, bietet Brunos Candelaio solch eine Situation dar, welche sich an unseren Stoff und besonders an Aretinos Stück noch enger anschließt.[4]) Zweifellos ferner liegt eine Novelle Malespinis;[5]) aber der Betrug bleibt in seinem Hauptzuge immer derselbe.

Wenn also die traditionelle Fassung der Erzählung auch ihre Prägung durch Erasmus empfing, so haben vermutlich doch auch ältere Einflüsse mitgespielt.

---

[1]) Noch heutzutage wird das Märchen von dem Veroneser Volke erzählt. [2]) „Nunc accipite – so beginnt Erasmus seine Erzählung – quod nuper accidit Antverpiae“ (Colloquia Familiaria, Ulmae, 1712, S. 419). [3]) Inhalt: Cecco di messer Fortarigo giuoca a Bonconvento ogni sua cosa et i denari di Cecco di messer Angiolieri et in camiscia correndogli dietro e dicendo che rubato l'auea, il fa pigliare a' villani et i panni di lui si veste e monta sopra il palafreno e lui venendosene lascia in camiscia. [4]) III, 5 (Opere Italiane, Gottinga, 1888). Der Pedant wird, nachdem man ihn um seine Kleider bestohlen hat, selbst von dem in Sbirrenkleidern gesteckten Diebe verhaftet. [5]) Ducento novelle, Venezia, 1609, II, 60 (Beffa fatta da Baccio di Valdarno ad un Contadino in una barberia).

Zur Parömiologie.[1]

Von

Jakob Lautenbach (Dorpat).

Die Parömien kann man von vornherein unter die gemeinsame Rubrik „brevia dicta", Brachylogismen der Volkserzeugnisse zusammenfassen, da ihre Haupteigentümlichkeit eben in der Prägnanz, in der großen Kürze und Gedrängtheit des Ausdrucks besteht und sie eine überaus große Reichhaltigkeit und Mannigfaltigkeit aufweisen, was auch unter anderem namentlich als Ergebnis des Strebens nach Kürze zu betrachten ist. Kaum dürften welche anderen Erzeugnisse der Volkspoesie, wie: Volkslied, Märchen, Rätsel und Zauberformel, ein so großes Fluktuieren des Stoffes — was wieder Folge der Alltäglichkeit desselben ist — haben, als die Brachylogismen: Sprichwort, sprichwörtliche Redensart; Flüche, Verwünschung, Scheltwort—Schimpfwort; Kosewort – Schmeichelwort, Segensspruch, Glückwunsch – Gruß. Das sind alles Erzeugnisse des täglichen Verkehrslebens und lassen sich in sechs Abteilungen absondern: 1. Sprichwörter; 2. sprichwörtliche Redensarten und Redewendungen; 3. Verwünschungen und Flüche; 4. Schimpf- und Scheltwörter; 5. Kose- und Schmeichelwörter und 6. Segenssprüche (Segnungen), Glückwünsche und Grüße.

Schon diese versuchte Einteilung zeigt das Flüssige dieses Stoffes; denn wie hier noch weitere Unterabteilungen zu erzielen wären, ebenso ließen sich diese sechs Abteilungen auf drei größere zurückführen, da je zwei von ihnen, wie z. B. Sprichwort und sprichwörtliche Redensart, Verwünschungen (Flüche) und Schimpfwörter

[1]) Der Aufsatz ist die Wiedergabe eines auf der Jahresversammlung der lettisch-literarischen Gesellschaft zu Riga im Dom-Museum im Dezember 1904 gehaltenen Vortrages.

(Scheltwörter) usw. sich in je eine Rubrik zusammenfassen lassen. Diese Materie ist eben eine derartige, daß sie einer genauen mathematischen Zergliederung widerstrebt. Ebenso schließt ihr Charakter auch eine Abgeschlossenheit und allendliche Vollständigkeit aus; wie ja auch das tägliche Leben ohne zum Abschluß zu kommen sich weiter bewegt. So ist es denn auch nur natürlich, daß viele von den hier in Betracht kommenden Geisteserzeugnissen täglich neu entstehen, wie auch vergehen. Sie stellen gewissermaßen die alltägliche Geistesatmosfäre des Völkerlebens dar. Wie die Ausdünstungen der Erde aufsteigen und niedergehen, so etwa verhalten sich auch die Destillate des Volksgeistes. So sind denn auch z. B. die Sprichwörter ihrer Gestalt nach nicht allein flüssig und mannigfaltig, sondern auch ihrer Zahl nach unzählig wie die Sterne am Himmel.

Wohl hat bei keinem anderen Volke der Indogermanen die Spruchdichtung so geblüht wie bei den Indern. Man denke nur an die berühmten Dichtwerke wie: Pančatantra und Hitopadeça, die so überaus reich mit Sprüchen und Sprichwörtern durchwebt sind. Es sei auch erwähnt, daß der erste Teil von Böhtlingks Werk „Indische Sprüche" allein 2219 Nummern enthält. Und gerade in dieser Dichtungsart spiegelt sich die sittliche und soziale Denk- und Anschauungsweise der Inder wieder. Ein gelehrter Hindu, Krischna Shastri Bhatavadekar, sagt darüber in dem Vorwort seiner Spruchsammlung Subhaschitaratnákara: „Tausende von Versen und Strofen, die in der knappsten Form die gewähltesten Gedanken, ernste oder heitere, ausdrücken, schwimmen oben auf in dem, was man gebildete Unterhaltung unserer Landsleute nennt, und keiner gilt, vielleicht mit Recht, als ein gebildeter Mann, wenn er nicht irgend einen berühmten Ausspruch eines Dichters anführen kann, der ein Licht auf eine Seite der Frage wirft, die den Gegenstand der Unterhaltung bildet, an der er teilnimmt."

Wenn nun andere indogermanische Völker an Spruchdichtung nicht so reich sein dürften wie die Inder und jene bisher Sprüche und Sprichwörter nicht in der Weise verwertet haben wie diese, so ist auch ihnen diese Dichtungsweise nicht fremd. Es besitzen auch Deutsche, Russen und andere ihre umfangreichen Sprichwörtersammlungen. Das Sprichwort ist eben das Gewürz der Rede.

„Man hat die Sprache das Herz des Volkes und die Sprichwörter die Adern genannt, die das Blut nach allen Teilen des Körpers

leiten, um dadurch ihre Wichtigkeit in dem geistigen Leben eines Volkes zu bezeichnen. Ihre Bedeutung und ihr Wert ist auch bei allen Völkern und zu aller Zeit erkannt worden, wenn auch oft genug Perioden eingetreten sind, in denen ihnen in der Literatur nicht die gebührende Aufmerksamkeit gewidmet worden ist." [1])

Es sollten wohl keine Erzeugnisse des menschlichen Geistes die Aufmerksamkeit der Gebildeten mehr erregen als gerade die Sprichwörter, „weil sie die Farbe und den Charakter des Volkes an sich tragen und Kenntnis von dessen Sitten und Gebräuchen, wie von dessen Art zu sehen und zu fühlen geben; wie sie nur die Art und Weise enthüllen, wie die Völker anschauen, denken und sprechen, während die Geschichte uns mehr die äußern Beziehungen eines Volkes zeigt, und sich mehr mit dem Charakter der Privatpersonen und ihres Einflusses auf die Nation beschäftigt". [2]) Sprichwörter haben eben an sich etwas eigentümlich Episches. „Dem Charakter dieser ganzen epischen Stufe gemäß, welche das Bleibende und Allgemeine als solches mit einem meist ethischen Zweck der Warnung, der Lehre und Aufforderung zu einem in sich sittlich gediegenen Leben aufstellt, erhalten dergleichen Produkte einen didaktischen Ton; jedoch durch Neuheit der Weisheitssätze, durch frische Lebensanschauung und Naivität der Betrachtungen bleiben sie noch weit von der Nüchternheit späterer Lehrgedichte entfernt, und liefern, da sie auch dem beschreibenden Elemente den nötigen Spielraum lassen, den vollen Erweis, das Ganze der Lehre wie der Schilderung sei unmittelbar aus der ihrer Substanz nach durchlebten und ergriffenen Wirklichkeit selber geschöpft." [3])

„Da die Sprichwörter das Produkt des Volksgeistes sind und dieser nimmer zu schaffen aufhört, so muß die Literatur, wenn sie nicht absterben soll, mit dem Volksmunde in steter Verbindung bleiben, d. h. aus ihm sich ergänzen. Greift die Ansicht Platz, als sei der Sprichwörterschatz eines Volkes zu irgend einer Zeit ein abgeschlossener, so gerät die Sprichwörterliteratur in Stillstand, und neue Sammlungen entstehen fast nur aus alten." [4]) Doch dieser Übelstand wird bei den Letten und Litauern – deren Sprichwörter

[1]) K. Fr. W. Wander, „Deutsches Sprichwörter-Lexikon". I. Leipzig 1867. Vorrede S. V. [2]) Ebd. [3]) Hegel, „Vorlesungen über die Ästhetik." Berlin 1843. III, 328. [4]) Vgl. Wander ebd.

ich hier besonders im Auge habe — in Anbetracht der überaus regen Produktivität des Volksgeistes noch lange nicht eintreten. Schon G. Fr. Stender sagt: „Noch sind die Letten reich an Sprichwörtern. Die muß man sich wohl bekannt machen, weil sie im gemeinen Leben oft vorkommen, und der Letten Genie und Denkungsart, und besonders, den darin herrschenden lakonischen Stil, sehr verraten, und überdem, gemeiniglich einen besonders bedeutenden Sinn haben." In dieser Absicht habe er dann in seiner Grammatik den „Catalogum Proverbiorum" gebracht.

Die Parömiologen haben oft auch den Begriff „Sprichwort" festzustellen versucht. Doch ist mir kaum eine Erklärung begegnet, welche ganz zutreffend wäre. Schon Aristoteles hat eine Definition der Parömie gegeben, wie: *αἱ παροιμίαι μεταφοραὶ ἀπ' εἴδός εἰσιν.*[1]) Und Erasmus, einer der ersten Sammler von Parömien, hat das Sprichwort folgendermaßen definiert: Paroemia est celebre dictum scita quapiam novitate insigne, ut dictum generis, celebre differentiae, scita quapiam novitate insigne, proprij vicem obtineat. Ich könnte also eine größere Anzahl Erklärungen aus alter und neuer Zeit anführen, doch beschränke ich mich nur auf einige. Das Gutachten der Gesellschaft für deutsche Sprache in Berlin sagt: „Den Begriff eines Sprichworts wird man wohl dahin fassen können, daß es eine zu einem unteilbaren Ganzen verbundene Aneinanderreihung von Wörtern ist, welche einen bestimmten Erfahrungssatz oder eine bestimmte Anschauung oder Meinung darstellt und durch häufigen Gebrauch derartiges Gemeingut des Volkes geworden ist, daß es unbesehen, unverändert und unbedacht, mithin als Münze umläuft. Weil es ein Ganzes ist, gibt es eben nur Sprichwörter, nicht Sprichworte. Weil es eine bestimmte Meinung darstellt, ist nicht jede Redeweise (Redensart) ein Sprichwort. Weil es als Münze, unbesehen und unverändert, umläuft, wird nicht jeder Denk- noch Sinnspruch zum Sprichwort."

Obgleich diese Erklärung sehr umfänglich erscheint, schnürt sie doch den Begriff „Sprichwort" enger zusammen, als er im Sprachgebrauch vorkommt, und jedenfalls so, daß alle sprichwörtlichen Redensarten und Ausdrücke, die gerade für die Sprache von außerordentlicher Wichtigkeit sind, davon auszuschließen wären. Ich

[1]) Rhetorik Buch III, Kap. 11 und Buch II, Kap. 21.

glaube die Bezeichnung „Sprichwort“ in der weitesten seiner Bedeutungen nehmen zu müssen.

Wie verschieden auch bald das Gepräge, bald der Gehalt der Sprichwörter sein mag, ihre Entstehung ist im wesentlichen dieselbe. Irgend eine Bemerkung, ein Gedanke wird bei einem gewissen Anlaß im volkstümlichen Ton und Geist ausgesprochen. Dieser Ausspruch hat das Glück aus irgend einem Grunde zu gefallen; er wird bei demselben oder einem ähnlichen Anlaß wiederholt. Je häufiger dieses geschieht, desto eher ist die Sprichwörtlichkeit des Ausspruchs erreicht; und in je weiteren Kreisen diese Wiederholung erfolgt, desto größer ist die Verbreitung des so entstandenen Sprichwortes. Der Gedanke muß aber dem Volke mundgerecht ausgesprochen sein; denn nur dadurch erlangt er die Wiederholung und somit die Sprichwörtlichkeit. Dabei ist der Verbreitungskreis der Sprichwörter nicht immer derselbe, wenn es auch die Entstehung ist. Gewisse Parömien knüpfen sich an bestimmte Ortschaften, z. B. Juckum, Juckum, fahre nach Tuckum, kaufe und lege den Mädchen Schmuck um; Große Wege, kleine Wege, alle führen hin nach Riga; Nach Ronneburg wandre ich durch usw., und sie bewegen sich nur im Umkreise derselben. Andere wieder enthalten bestimmte Personennamen, z. B. Anton, wo ist die Schalmei? Hänschen, wo sind die Gänschen? Hocke, hocke, Peterchen, an dem Ziegelofenchen; Ewald, übe deine Gewalt usw. Wie gewisse Sprichwörter bloß einer Gemeinde oder einem Gute (z. B. Hast du Ärgerlichkeiten, so fahre nach Usmaiten; O du heiliges Lesten!), einer Stadt (Deine Uhr geht nach dem Piltenschen Besmer), einer Provinz (Das Herz ist des Kurländers Ehre) und andere einem ganzen Volke (Lirum lerum Litauer, gib mir deine Tochter her), ja ganzen Volksstämmen (Neun Gudden[1]) schlachten einen Hammel; Neun Litauer schlachten einen Hahn) eigen sind, so könnte man von anderen wieder geradezu behaupten, daß sie Kosmopoliten – Weltsprichwörter sind, daß sie sich bei allen Völkern von einiger Bildung finden, z. B. Weiber haben langes Haar und kurzen Verstand.

Die Frage, ob ein Sprichwort dem oder jenem Volke angehöre, bei welchem es entstanden, welches es bloß durch Übertragung empfangen habe, ist, namentlich wenn es sich um Völker handelt,

[1]) Nach A. Schleicher: „polnische oder russische Bauern, Holzflößer“.

die nahe verwandt sind und in nachbarlichem Verkehr gestanden haben, schwer zu entscheiden. Da dieselben Faktoren dieselben Produkte geben, so kann derselbe Gedanke bei den verschiedenen Völkern unter ähnlicher Veranlassung als Sprichwort ins Leben treten, wobei natürlich die Form, in der es geschehen ist, von Interesse erscheint. Die Untersuchung, ob z. B. ein Sprichwort von den Litauern zu den Letten oder von diesen zu jenen übergegangen sei, wird schwerlich zu einem zuverlässigen Ergebnisse führen. Einmal kann es Gemeingut sein aus der Zeit, als die beiden Volksstämme sich noch nicht voneinander losgelöst hatten, dann kann aber der Volksgeist jedes der beiden Völker es selbständig erzeugt haben, wie gewisse Erfindungen von den entlegensten Völkern unabhängig voneinander gemacht worden sind, so daß es keins vom anderen empfangen hat. Wäre aber auch eins der beiden Völker das erzeugende, das andere das empfangende, auf welche Weise soll man dies ermitteln? Denn daß ein Sprichwort bei dem einen Volke um einige Jahrzehnte früher aufgezeichnet worden ist, als bei dem anderen, beweist wenig. Es kann ja das Volk, bei dem das betreffende Sprichwort sich zuerst gedruckt findet, doch das empfangende sein, während es bei dem anderen erzeugt worden ist und dort schon lange vorher im Volksmunde gelebt hat, ohne jedoch da aufgezeichnet zu sein. Für die Sprache als solche ist es auch unerheblich, zu wissen, ob ein gewisses Sprichwort ursprünglich ein litauisches, ein lettisches, oder ob es ein eingewandertes ist. Andererseits werden wirkliche ausländische Sprichwörter sich stets durch ihr Gepräge als solche kennzeichnen.

Wie es Personen gibt, deren Namen allbekannt sind, nicht nur im eigenen Lande und Volke, sondern weit darüber hinaus, wieder andere, deren Wirksamkeit sich nur auf eine Provinz, einen Kreis oder eine Gemeinde erstreckt, und solche, die nie in ihrem Leben über die Feldmarken ihres Ortes hinausgekommen sind, – so ist es auch mit den Sprichwörtern. Aber Sprichwörter, die nur von wenigen gekannt und gesprochen werden, sind dessen ungeachtet ebenso gut Sprichwörter, wie jene Personen Menschen. Wie es wieder Personen gibt, deren Namen von Volk zu Volk, durch die Geschichte von Jahrtausenden gehen, und andere, die, kaum geboren, wieder sterben, – so gilt auch ein gleiches von den Sprichwörtern. Jeder Sprichwörterschatz besteht daher aus Sprich-

wörtern sehr verschiedener Art, sowohl was den Umfang des Wirkungskreises, als die Lebensdauer derselben betrifft; in betreff des Umfanges aus Sprichwörtern, die im ganzen Volke von jedem gekannt sind, bis zu solchen, die fast persönlich, nur dem engsten Kreise angehören; in betreff der Lebensdauer derselben — aus solchen, die noch im Volksmunde oder in der Literatur leben, und anderen, die vor längerer oder kürzerer Zeit gelebt haben und in Vergessenheit gekommen sind, aber deshalb nicht aufgehört haben, Sprichwörter zu sein.[1])

Ohne den Umfang des Wirkungskreises, als auch die Lebensdauer der Sprichwörter hier weiter untersuchen zu wollen, müssen wir doch betonen, daß die hier für uns in Betracht kommenden Sprichwörter vor allen Dingen und in erster Linie Letten und Litauern gemeinsam bekannt sind und oft fast buchstäblich übereinstimmen. Sie sind gewiß in einer Zeit ursprünglicher Redeeinfachheit entstanden und sind daher wert, näher betrachtet zu werden. Auch W. Dahl sagt: Sprichwörter und sprichwörtliche Redensarten entstehen nur zur Zeit ursprünglicher Redeeinfachheit und als ihrer Wurzel nahe Sprößlinge seien sie wert unserer Kenntnisnahme und eingehenden Studiums. Das Sprichwort sei ein kurzer Spruch (Gleichnis, Parabel); es bekenne selbst, daß eine nackte Rede nicht ein Sprichwort sei. Dieses Urteil, dieser Ausspruch, diese Belehrung werden durch Umschweife — Anspielungen ausgedrückt und unter dem Stempel der Volkstümlichkeit in den Verkehr gebracht. Das Sprichwort sei ein auf einen Gegenstand – ein Ereignis bezogener Umschweif, eine Anspielung von allen verstanden, von allen angenommen. Aber nicht ein Satz allein sei ein Sprichwort. Wie jeder Spruch, so bestehe das vollständige Sprichwort aus zwei Teilen: aus einer Umschreibung, einer Anspielung, einem Bilde, einem allgemeinen Urteil und aus der Anwendung, Erklärung, Belehrung; jedoch nicht selten werde der zweite Teil weggelassen, der Ergänzung des Hörers überlassen und dann unterscheide sich das Sprichwort von der sprichwörtlichen Redensart fast gar nicht.[2]) Solche nach Dahl vollständige Parömien sind z. B.: Wie die Mutter, so die Tochter; Wer hoch klimmt, der fällt hart; Wie die Arbeit, so der Lohn;

[1]) Vgl. Wander ebd. [2]) Vgl. Poslowizy russkago naroda. Moskau 1862. S. VII und XXI.

Besser ehrlich gestorben, als schändlich verdorben usw. Dagegen Sprichwörter, bei denen die andere Hälfte gewissermaßen stillschweigend zu ergänzen ist, sind z. B.: Eine Schwalbe macht keinen Sommer; Auf dem rollenden Stein wächst kein Moos; Einen zerrissenen Sack niemand füllen mag; Doppelt reißt nicht oder: Doppelt hält besser usw.

Diesen Begriff vom Sprichwort im Auge behaltend, sagt Dahl, müssen wir zugeben, daß es nicht gemacht, sondern durch die Kraft der Umstände abgenötigt wird, wie ein Schrei oder Ausruf sich unfreiwillig der Seele entringt; es sind ganze Aussprüche – Denksprüche in einen Klumpen, eine Interjektion zusammengeballt. Eine Sprichwörtersammlung sei eines Volkes Erfahrungsweisheit und Afterweisheit, es seien da Gestöhn und Seufzer, Weinen und Heulen, Freude und Heiterkeit, Kummer und Trost; es sei da die Blüte des Volkswitzes, des Volkes eigenstes Wesen .... Was sich Gutes oder Böses in sein Leben gemischt habe, das finde man im Sprichwort.[1]) Daher denn auch der nicht geringe ethnographische Wert desselben.

Wie die übrigen Volkserzeugnisse, so nennt auch das Sprichwort nicht den Namen seines Schöpfers. Das findet auch Dahl. Er sagt: Wer das Sprichwort ersann, ist niemandem bekannt; aber alle kennen es und fügen sich ihm. Das Ersinnen und Ererben ist hier ein allgemeines – ein gemeinsames, wie auch die Freude und der Kummer, wie eine durch einen solchen Ausspruch ausgedrückte, von ganzen Geschlechtern geprüfte, erlebte Erfahrungsweisheit.[2]) Dann unterscheidet Dahl am Sprichwort ein äußeres und inneres Gewand. Das erstere beziehe sich auf die Rhetorik, das zweite auf die Grammatik und Prosodie.

Das Sprichwort erscheint großenteils in gemessener Form, jedoch seltener in regelmäßigen metrischen Versen. Es findet sich nicht selten auch der Reim, z. B.: Eile mit Weile; Horcher an der Wand höret eig'ne Schand'; Übermut tut selten gut; Altes Loch und neue Naht, selten gerat; In allen meinen Taten laß ich den Höchsten raten usw. Die Mehrzahl der Sprichwörter ist freilich ohne den Reim, aber sie entbehren nicht eines gewissen Rytmus; häufig trifft man in ihnen auch Alliteration und Assonanz.

Zum äußeren Gewande der Sprichwörter muß man auch die

[1]) Vgl. ebd. S. XXII. [2]) Vgl. ebd. S. XXIII.

Eigennamen rechnen. Sie sind großenteils aufs Geratewohl gewählt, wegen des Gleichklanges – des Reimes, wie z. B.: Nach Ronneburg wandre ich durch; Juckum, Juckum, fahre nach Tuckum . . usw. Am inneren Gewande der Sprichwörter finden sich nach Dahl Muster aller Zieraten der Rhetorik, alle Arten des umschreibenden Ausdruckes. Er nennt eine Anzahl Tropen und Figuren, die beim Sprichwort zur Anwendung kommen sollen, wie: Metapher, Allegorie, Hyperbel, Metonymie, Synekdoche, Ironie, Antithese, Personifakation u. a. Doch es sei hier bemerkt, daß das nicht allein der Zierat für Rhetorik und die Arten des Umschweifes sind, sondern die Mittel des poetischen und bildlichen Ausdruckes überhaupt. Endlich sagt Dahl, er ergötze sich nicht nur an dem Scharfsinn des einen oder anderen Sprichwortes, sondern er erblicke in ihnen ein allgemeines und ganzes Bild, in dem ein weit tieferer Sinn und Bedeutung vorhanden sei, als in einzelnen Merkzeichen. Es sei das Sublimat – Destillat oder die Abkühlungen – Erstarrungen des Verstandes und Geistes ganzer Generationen im Bilde – in der Gestalt des eigenen Lebens, mit dem Gewürz, den Zutaten von allem, was nur immer dieses tägliche und intellektuelle Leben berührte.... Aber was in diesen Aussprüchen nicht vorhanden sei, das habe im täglichen Verkehr das Volk nicht erreicht, das habe es nicht bekümmert, nicht erfreut und nicht betrübt.[1])

Hier haben wir einen seit Hunderten von Jahren gehäuften Schatz, zu welchem das Volk „selbst seinen gesunden Verstand, seine Sinnes- und Anschauungsweise, seine Rechtsgewohnheiten und Lebenserfahrungen, ja einen Teil seiner Lebensschicksale in goldenen Sprüchen ausgeprägt hat".[2]) Hier findet sich noch „die selbwachsene, körnige Kraft des sprichwörtlichen Ausdrucks", die sinnliche, bildreiche, markige Sprache"[3]) verwandter Völker in ihrer nationalen Färbung. Kowanjko äußert sich über dasselbe Thema: Es sei das eine völlig besondere Art von Literatur, – ein Erzeugnis nicht eines einzelnen Menschen, sondern einer ganzen Nation, in sprichwörtlicher Sprache, – es ist nicht Prosa, es sind nicht Verse; aber, wenn man will, es ist eine Sammlung für den Gelehrten, Poesie fürs Volk, – Geschichte eines bestimmten Volkes,

[1]) Ebd. S. XXXVII. [2]) Vgl. Die deutschen Volksbücher usw. von K. Simrock. Frankfurt a. M. 1846. V, S. III. [3]) Vgl. ebd.

seines Geistes, — Wissenschaft der Sittlichkeit und des gesunden Verstandes, ein Scherz in der Literatur.[1]) In betreff der Vollständigkeit der Sammlung muß man Simrock beipflichten, wenn er sagt: „Unbedingte Vollständigkeit wird man niemals verlangen dürfen: alle Sprichwörter aufzuschreiben, ist so wenig möglich als die Sterne zu zählen oder die See auszuschöpfen; man darf sich nicht einmal einbilden, keins der vornehmsten und gangbarsten vergessen zu haben; aber wer nach einem goldenen Rade trachtet, dem wird doch wenigstens eine Speiche davon".[2])

Die Parömien aus der Erfahrung entsprungen, enthalten in sich einen guten, glücklich ausgedrückten Gedanken. Es sind die eigentümlichen Meinungen eines Volkes über physische oder ethische Gegenstände. — — Es sind nach dem Urteile Schischkows kurze Belehrungen, welche in sich alle notwendigsten Tugenden des Gemeinlebens enthalten und die guten Sitten derer zeigen, unter welchen derartige Regeln existierten. Das Sprichwort bestimme sich selbst: Eine dumme Rede sei kein Sprichwort, folglich ist es eine kluge Rede.

Die Wichtigkeit und der Nutzen dieser Volksaussprüche bestimmt sich durch deren nahe Beziehung zur Sprache und Literatur, zur Geschichte, Ethik, zur Natur- und Menschenkunde. Ihre Begründung müsse man suchen im Herzen und Verstande des Volkes, die sich im Worte offenbaren. Die Sprichwörter haben eine figürliche Sprache oder äußern sich rätselhaft und anspielungsweise.[3])

Das wäre im großen und ganzen, was man bisher über die Parömie zu sagen gewußt hat. Wir wollen nun eine neue Charakteristik derselben versuchen.

Wir sahen, wie Hegel das Sprichwort in einen Kreis mit der Fabel, Parabel und dem Apolog hereinzog und es zusammen mit diesen als eine Art auf der ersten Hauptstufe der „bewußten Symbolik der vergleichenden Kunstform" auffaßte, wo die konkrete Erscheinung, sei sie aus der Natur oder aus menschlichen Begebnissen, Vorfällen und Handlungen hergenommen, einerseits den Ausgangspunkt, das für die Darstellung Wichtige und Wesentliche ausmacht. Und gerade „eine Mittelstufe nun dieses Kreises bildet das Sprich-

[1]) Vgl. Staraja poslowiza wo wiek nie slomitsa. Charkow 1848, S. II.
[2]) Ebd. S. IV. [3]) Vgl. Snegirew, Russkije w swoich poslowizach ... I, 41 ff.

wort". Sprichwörter geben einen einzelnen Fall größtenteils aus der Alltäglichkeit des Menschlichen, der dann aber in allgemeiner Bedeutung zu nehmen ist. Z. B.: Eine Hand wäscht die andere, oder: Jeder kehre vor seiner Tür; Wer andern eine Grube gräbt, fällt selbst hinein; Brätst du mir eine Wurst, so lösch ich dir den Durst usw. Hierher gehören auch die Sinnsprüche, deren wiederum Goethe in neuerer Zeit eine Menge von unendlicher Anmut und oft voll großer Tiefe gemacht hat.

Es sind dies keine Vergleichungen in der Weise, daß die allgemeine Bedeutung und die konkrete Erscheinung auseinander und sich gegenübertreten, sondern unmittelbar ist mit dieser jene ausgedrückt.[1]) Hier gehören also noch konkrete Erscheinung, der einzelne Vorfall, und die allgemeine Bedeutung — die Lehre, die Moral, noch eng zusammen, wie das ja überhaupt im Gebiete der Kunst und der Poesie der Fall ist. Und die Sprichwörter, wenngleich als einzelne winzige Bestandteile des Volksepos, sind doch als Aussprüche der Volksweisheit mit moralischem und praktischem Charakter das eigentliche Salz und Gewürz des epischen Volkslebens. Als Erzeugnisse des freien menschlichen Geistes, welche die einzelnen bescheidenen Vorfälle des wirklichen Lebens in kleinen Bildchen plastisch vorführen, enthalten die Sprichwörter zu ihrer Darstellung auch einige Mittel, die auch sonst zur Domäne der Poesie und Kunst gehören, wie z. B. Reim, Rytmus, Symmetrie u. a. Wie alles menschliche Tun und Schaffen einer Entwicklung bedarf, so hat auch allem Anscheine nach das Sprichwort eine solche durchgemacht. Von ursprünglichster größter Redeeinfachheit, gewissermaßen vom Lallen des Kindes an hat es sich wohl allmählich und langsam zu seinem jetzigen Formenreichtum herausgebildet.

Da an der Hand der Symmetrie sich mehrere Sprichwörtertypen unterscheiden lassen, so müssen wir bei derselben hier etwas länger verweilen. Sie läßt sich, von der organischen Natur an, durch sämtliche Künste als ein durchgehendes Gesetz verfolgen. Schon ein einfaches Blatt an einer Pflanze oder einem Baume zeigt Symmetrie oder wenigstens einen Trieb, ein Streben nach derselben. Dann das Tier ist schon durchweg symmetrisch gegliedert. Ja, das menschliche Denken bewegt sich gleichfalls in Symmetrie. Rechts

[1]) Vgl. Hegel ebd. S. 490 und 491.

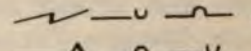
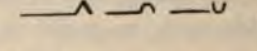
und links; oben und unten; pro und contra; Thesis, Antithesis und Synthesis, der ganze Syllogismus usw., also die einzelnen Mittel der Dialektik beruhen unverkennbar auf der Symmetrie. In den bildenden Künsten, greifen wir nur beispielsweise die Architektur heraus, finden wir sie auf Schritt und Tritt. Und in der „Totalität" der Künste, der Poesie, waltet die Symmetrie und Eurytmie gleichfalls. Es ist ja das Gleich- oder Ebenmaß, die Harmonie oder Zusammenstimmung oder das abgemessene Verhältnis der Teile eines Ganzen. Das einfachste, kleinste Gedicht wird symmetrisch gegliedert, nach der Art eines Portals als ein Gedanken- und Gefühlsportal gleichsam gebildet. Man findet da eben als die Grundelemente die Strofe, Antistrofe und Epode — in der griechischen Lyrik; oder die zwei völlig gleich gebauten einander entgegengesetzten Teile, die sogenannten Stollen, und einen dritten ungleichartigen, verbindenden oder abschließenden Teil, den sogenannten Abgesang, während die beiden Stollen auch Aufgesang heißen. Also auch hier die Symmetrie als Grundlage.

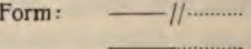
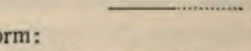
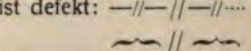
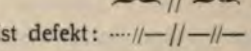
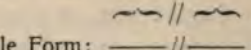
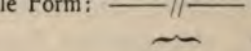
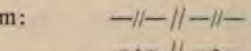
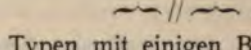
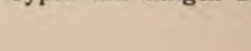
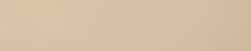
Begegneten wir nun der Symmetrie überall in der lebendigen Natur, in den Pflanzen- und Tiergebilden, so ist es nur die richtige Konsequenz, daß wir dieses Gesetz des Ebenmaßes im Gebiete der Kunst und Poesie wiederfinden. Denn die Kunst ahmt ja bloß die Natur nach, sucht das Geschaffene nachzuschaffen. Und das erreicht sie namentlich mit Hilfe der Personifikation, Personopöie. Tut das die Kunst, ahmt sie auch besonders und namentlich die lebendige Natur, die Pflanzen-, Tier- und Menschengestalten, Charaktere und Gebilde nach, so ergibt sich hier auch die Anwendung der Symmetrie ganz von selbst. So entdecken wir dann auch in den Sprichwörtern, als in freien Erzeugnissen des menschlichen Geistes, Produkten der Volkspoesie, die Symmetrie sowohl in ihrer Erstrebung und Andeutung als auch in ihrer vollen Ausbildung.

An der Hand dieses Kriteriums, der Symmetrie, lassen sich nun mehrere Typen oder Sprichwörterformen feststellen, als: zuvörderst eine erst beginnende, werdende und somit defekte Form, daneben anormale Form und endlich normale Form. In der anormalen oder chaotischen Form, wo noch gar kein Trieb zur Symmetrie wahrgenommen werden kann, haben wir eigentlich noch gar kein Sprichwort, sondern nur die sprichwörtliche Redensart vor uns. Mit dem Maßstabe der Symmetrie gemessen, ergibt

sich, wie schon gesagt, eine defekte Form und eine normale Form des Sprichworts, an denen man noch weitere Unterschiede wahrnehmen kann. So die defekte Form läßt sich in mehrere Typen gliedern. Sie kann entweder 1. eine defekte dürftige Form sein, wo nur eine ausgebildete, einfache Stolle vorhanden ist, während man die andere sich hinzudenken kann, oder 2. eine defekte reiche Form sein, wo der eine Flügel zwar einen Stollenreichtum, d. h. statt einer gewöhnlichen Stolle zwei besitzt, dagegen der andere Flügel statt der zwei obligaten Stollen nur eine hat. Endlich auch die normale Form enthält zwei Typen, die man 1. als die gewöhnliche normale Form und 2. als die reiche normale oder edle Form bezeichnen kann. Während die gewöhnliche normale Form für ihr Gedankenportal nur je eine Stolle hat, so zeigt die reiche oder edle Form einen gewissen Stollenreichtum, d. h. sie enthält je zwei Stollen oder je zwei nebeneinander laufende oder ineinander geschlungene Gedanken oder Aussprüche, oder mitunter eigentlich zwei miteinander verknüpfte Sprichwörter, sie ist somit zuweilen gewissermaßen ein Doppelsprichwort. Auf seinem genetischen Gange hat also das Sprichwort von anormalen, ungeregelten Sätzen anfangend, durch mehrere dürftige, defekte Stadien hindurch endlich eine normale und reiche, edle Form erreicht.

Die von uns soeben beschriebenen Typen können wir folgendermaßen schematisieren, als:

1. die anormale Form:  oder:
 ,

2. die defekte Form:
   a) die defekte dürftige Form:  oder:
    ,
   b) die defekte reiche Form:
      α) der rechte Flügel ist defekt:  oder:
       ,
      β) der linke Flügel ist defekt:  oder:
       ,
3. die gewöhnliche normale Form:  oder:
 und endlich
4. die reiche normale Form:  oder:
 .

Belegen wir nun diese Typen mit einigen Beispielen.

Ad 1. Die anormale Form erblicken wir in folgenden Beispielen:

Deutsch: An den Augen sieht man, was einer ist, und was er kann.
Er bläst warm und kalt aus einem Munde.
Latein.: Uno ore calidum et frigidum efflare.
Französ.: Souffler le chaud et le froid.
Deutsch: Könige haben lange Arme.
Englisch: Kings have long hands.
Französ.: Les rois ont les bras longs.
Italien.: I principi hanno le braccia lunghe.
Latein.: An nescis longas regibus esse manus.
Griech.: *Μακραὶ τυράννων χεῖρες* — —.

Ad 2. Die defekte Form,

a) die defekte dürftige Form:

Deutsch: Auf dem rollenden Stein wächst kein Moos, – – – –
Latein.: Saxum volutum non obducitur musco, – – – –
Italien.: Pietra mossa non fa muschio, – – – –
Französ.: Pierre roulante n'amasse jamais, – – –
Griech.: *Λίθος κυλινδόμενος τὸ φῦκος οὐ ποιεῖ*, – – –
D., dial.: A fremder Pelz warmt nit, – – –
Eine Schwalbe macht keinen Sommer, – – –
Latein.: Una hirundo non facit ver, – – –
Italien.: Una rondine non fa primavera, – – –
Französ.: Une hirondelle ne fait pas le printemps, – – –
Griech.: *Μία χελιδὼν ἔαρ οὐ ποιεῖ*, – – –

Hier ist also immer die andere Seite oder der andere Flügel in Gedanken zu ergänzen. Zuweilen findet man auch Varianten oder in einer anderen Sprache ein Sprichwort, wo die andere Seite auch schon ausgedrückt ist, wie z. B. zum lett. Siltums kaulus nelauž (Wärme bricht kein Bein) man ein normales deutsches Sprichwort hat, wie: Wärme bricht kein Bein, aber die Kälte; zu „Doppelt reißt nicht" hat man ein normales russisches Sprichwort: Ras choroscho, a dwa lutsche (Einmal ist gut, aber doppelt ist besser). Solche Beispiele finden sich öfters und zuweilen in derselben Sprache, wie z. B. die eklatanten russischen Parömien: Sliepoj sliepomu putj kashet (Der eine Blinde zeigt dem anderen den Weg) – hier fehlt offenbar der eine Flügel – und Sliepoj sliepza wodit, a oba sgi nie widjat (Der eine Blinde führt den anderen, aber beide können nicht Hand vor Augen sehen). Das letzte ist eben dasselbe Sprichwort, aber in normaler Form, d. h. mit beiden vollständig ausgebildeten Flügeln. Der Typus von Sprich-

wörtern mit dem zu ergänzenden Flügel oder mit der defekten dürftigen Form ist sehr zahlreich.

b) die defekte reiche Form,

α) der rechte Flügel ist defekt:

Deutsch: Einen löcherigen Sack und einen Geizhals wird man nicht füllen, – – – –
Ich Herr, du Herr; – wer wird die Stiefel putzen? – – – –
Tue, wie du kannst, magst du nicht tun, wie du willst, – –
Altes Loch und neue Naht, selten gerat – – –.

β) der linke Flügel ist defekt:

Deutsch: Der Apfel schmeckt nach dem Baum, – – – wie der Stamm, so die Pflaum. –
Der Hund, der auf dem Heu liegt, – – – frißt es selbst nicht und läßt es auch keinem andern. –
Französ.: Comme le chien de jardinier, – – – qui ne mange pas de choux et ne veut pas que personne en mange.
Griech.: *Ἡ κύων ἐν τῇ φάτνῃ – – –*
ἐπὶ τῶν μήτε χρωμένων μήτε ἄλλους ἐώντων.

Diese Beispiele für b) die defekte reiche Form, sowohl für α) wo der rechte Flügel defekt ist, als auch für β) wo der linke Flügel defekt ist, sind nicht zahlreich.

Ad 3. Die gewöhnliche normale Form haben Sprichwörter, wie z. B.:

Deutsch: Vor Augen gut, hinter dem Rücken lästern tut. –
Wer hoch klimmt, der fällt hart.
Latein.: Qui petit alta nimis, retro lapsus ponitur imis.
Französ.: Bien bas choit, qui trop haut monte.
Deutsch: Besser ehrlich gestorben, als schändlich verdorben. –
Gott ist hoch und der König weit.
Wie die Mutter, so die Tochter.
Französ.: Telle mère, telle fille.
Italien.: Qual è la madre, tal è la figliuola.

Dieser eben exemplifizierte Typus bildet die große Mehrzahl.

Ad 4. Die reiche normale Form repräsentieren Sprichwörter, wie:

Deutsch: Kleine Kinder, kleine Sorgen; große Kinder, große Sorgen. –
Zwei Katzen und eine Maus, zwei Weiber in einem Haus, zwei Hund' an einem Bein kommen selten überein.
Französ.: Corbeaux avec corbeaux ne se crèvent jamais les yeux, non plus que les brigands maux ne se font l'un l'autre, mais mieux.

Latein.: Non aurum est, quodcunque nitet; non gemma, quod ardet.
Griech.: *Μία χελιδὼν ἔαρ ὀυ ποιεῖ, ὀυ δὲ μία μέλισσα μελι.*

Wie überhaupt alles Edle sehr rar ist, so sind auch die Sprichwörter der edlen Form nicht zahlreich. Die größte Anzahl der Parömien ist, wie wir sahen, durch die defekte dürftige und die gewöhnliche normale Form vertreten.

So zu sagen, vom Chaos, von der Formlosigkeit, der von uns so genannten anormalen Form, der Grenzscheide der sprichwörtlichen Redensart an seinen Ursprung nehmend, hat das Sprichwort im Laufe der Zeit diese von uns oben gezeichneten Entwicklungsstufen durchlaufen. Auf der Vorstufe, in der chaotischen, anormalen Form läßt sich noch kein Streben, keine Andeutung zur Portalbildung, zur Symmetrie, weder dem Inhalte noch der Form nach, entdecken. Man kann sich diesen Urtypus schematisch etwa als eine gerade oder gebrochene Linie vorstellen. Der Unterschied zwischen dieser chaotischen, anormalen Sprichwörterform und der sprichwörtlichen Redensart kann nicht mehr in der äußeren Gestalt, sondern nur noch im Gedanken oder Inhalte gesucht werden. Beim Sprichwort fällt das Hauptgewicht nächst der äußeren Form mehr auf den Gedanken, als das bei der sprichwörtlichen Redensart der Fall ist. Das Sprichwort eröffnet uns immer eine Gedankenperspektive, oft mit moralisierendem Hintergrunde, die sprichwörtliche Redensart tut es nicht. Jenes ist ein in der überwiegenden Mehrzahl in eine bestimmte Form gekleideter, reicher, weiter auszuspinnender Gedanke, diese – die sprichwörtliche Redensart – ist nur ein im Gebrauch vorgefundener Satz, der nicht einmal immer fertig ist, ein Ausspruch, der keinen zu erweiternden Gedankenkreis hat. In der Rede dient das Sprichwort mehr zum Gedankenschmuck, die sprichwörtliche Redensart dagegen mehr zum Bilderschmuck.

Jedes Sprichwort hat seine Entstehungsgeschichte, die schwer zu entdecken ist, die man aber doch wissen muß, will man zu seinem vollen Verständnis gelangen. Z. B.: „Viel Geschrei, wenig Wolle“ ist nicht aus der Schafschur entsprungen, sondern daraus, daß der Teufel das Schwein geschoren hat. Nach meinem Dafürhalten kann man das Sprichwort am einfachsten als einen gewöhnlich symmetrisch ausgedrückten Brachylogismus definieren und die Mehrzahl der Parömien ist nicht national, sondern international.

Zu Heinrich von Kleists Briefen und zu den „Abendblättern“.

Von

Berthold Schulze (Groß-Lichterfelde).

Es ist eine für die Kleistforschung sehr wichtige Aufgabe, festzustellen, wie weit die Objektivität des Dichters in seinen Briefen reicht und wo die prosaische Wahrheit in die dichterische übergeht. Gewiß wird Kleist gelegentlich in seinen Briefen ganz zum Dichter, wie in jenem Briefe, den er von der Aarinsel am 1. Mai 1802 an Ulrike schrieb, worin er vom Mädeli, von der sonntäglichen Besteigung des Schreckhorns u. ä. berichtet. Auch die beiden Pariser Briefe vom Jahre 1801 (Nr. 45 bei Minde-Pouet) an Karoline von Schlieben und (Nr. 48 ebd.) an Luise von Zenge werden von Minde-Pouet, was die Schilderung des französischen Lebens anbetrifft, der Übertreibung geziehen (s. Pouets Anmerkungen S. 464). Hier glaube ich aber die Objektivität Kleists nachweisen zu können. Ich bitte die beiden genannten Briefe nachzulesen und mit folgenden Auszügen aus F. J. L. Meyers Briefen aus der Hauptstadt und dem Innern Frankreichs, Tübingen, Cotta 1802, 2 Bände, zu vergleichen. Man wird überall bei Kleist Wahrheit, überall aber auch die echt Kleistsche prächtige Leidenschaft in der Art, wie der Dichter die Eindrücke verarbeitet, erkennen. Alles läßt sich auf objektiv Erlebtes zurückführen, nur die schöngeschilderte Szene des Liebespärchens muß natürlich, mindestens was die gefühlsmäßige Aufnahme von seiten Kleists anlangt, auf Rechnung des liebenden Dichterherzens gesetzt werden.

Die Berichte und Schilderungen Meyers stammen aus demselben Jahre und derselben Jahreszeit wie die Kleists: aus dem

Jahre 1801. Ins Gewicht fällt, daß Meyer im Gegensatze zu Kleist im ganzen als ein großer Verehrer der französischen Zustände gelten muß, besonders als ein Anbeter des ersten Konsuls, Bonaparte und seiner Staatseinrichtungen. Wo Meyer also grau schildert, wird wohl Kleist nicht der Übertreibung geziehen werden dürfen, wenn er grau in grau malt. Meyer berichtet I, 68 über die Genußsucht der Pariser: „Fordert keine Vergleichung der Menschen und Sitten, der jetzigen Zeit mit der vorigen. [Verfasser spricht von seinem Aufenthalt in Paris 1796.] Die Masse ist dieselbe; die Menschen sind sich gleich, noch immer die alten nach stets erneuertem Genuß des Augenblicks jagenden Pariser; nur manchmal sind die Farben verschieden, die Formen haben sich hie und da etwas geändert; das Gewand ist bunter, aber auch schmutziger geworden." (Kleist, S. 255.)

Über die Verbrechen in Paris (Kleist, S. 252) schreibt Meyer I, 73: „Jede große Stadt ist der Lärmplatz losen Gesindels aller Stufen, und Paris steht hierin auf der höchsten. Mehr als hier ist nirgend der Diebstahl und jede Art der Gaunerei in ein System gebracht und planmäßiger organisiert. Aber die Polizei wacht und weiß sich die Diebe selbst als Kundschafter ihres Verbrechens, oft noch ehe es begangen wird, zu verbinden. Eins der gefährlichsten Komplotte ward in diesen Tagen entdeckt. Es hatte seine Zweige durch die ganze Stadt verbreitet. Man fand eine große Tabelle der im Werk begriffnen nächtlichen Einbrüche und der Beraubungen bei Tage durch Hauseinschleichen und durch alle die alten und neuen Räuberkünste dieses Gesindels. Die Häuser, die Lagen der Zimmer, die Schränke und Chatoullen mit den darin befindlichen Diamanten, Silbergeräte und andere Sachen von Wert waren nach ihren Namen und Gewicht verzeichnet, die Tagesordnung der Diebstähle angesetzt, Dietriche und Modelle zu den Zimmerschlüsseln vorrätig . . . ."

Der Kot von Paris (Kleist, S. 252). Meyer I, 75: „Unreinlichkeit des stinkendsten Grades und kotige Gassen selbst mitten im Sommer sind noch immer das charakteristische Zeichen, wovon das Pariser Weichbild den alten Namen Lutetia trägt, und alle Anstrengungen der Polizei vergebliche Arbeit selbst gegen die empörenden Sauereien, welche man sich auf den Gassen, vor und in den Häusern, besonders aber in den sogenannten allées oder passages . . erlaubt, und wodurch besonders die Abendluft verpestet

wird. Diese ekelhafte Unsittlichkeit ist in dem Grade arg, daß selbst in Staatsgebäuden wie auf der großen Treppe zum Vorsaal des Justiz-Palastes mit ellenlangen Buchstaben die défense de faire des ordures ici . . angemalt steht. – Ebenso ungefegt und noch viel unflätiger, als ich es ehemals fand, sind die Gassen durch andere Ordures der verworfensten Menschenklassen, die ihre Dienste – nicht mehr anbieten, sondern selbst in den volkreichsten Gassen, sobald der Abend nur eintritt, sie mit Gewalt und in ganzen Haufen mit vereinten Kräften aufdringen und, griechischer als griechisch gekleidet, ihre Reize dem Mond oder den Gassenlaternen entschleiern. Über diese Geschwüre der öffentlichen Sittlichkeit verschließt die Polizei – oder vielmehr ihre im Sold dieser Kreaturen stehenden Knechte – gefällig die Augen."

Tote Körper auf der Straße (Kleist, S. 252). Meyer I, 76: „Ein Übel in Paris wie in den meisten großen Städten, wogegen sich die laute Klage umsonst erhebt und die Polizei vergeblich befiehlt, ist das schnelle Fahren. Es ist kaum glaublich, wie viel Opfer dieses schändlichen Unfugs jährlich in Paris fallen. Fast nur durch ein Wunder entgeht man besonders abends und nachts der Gefahr an den Ecken und Quergassen gerädert zu werden."

Über die Vielgestaltigkeit der Moden (Kleist, S. 254) s. ebenda 78 ff.

Blindenkonzerte (Kleist, S. 255). Meyer I, 82f.: „Einer der interessantesten Gegenstände im Umkreise des Tribunatspalastes ist das Kaffeehaus der Blinden (Caffée des aveugles). So proklamiert die neugierlockende Überschrift den Namen eines Salons unter den Arkaden, in welchem alle Abend sechs Zöglinge aus dem Institut für Blinde des bekannten Haüy ein Instrumentalkonzert geben und dafür von dem Eigentümer des Saals ein Gehalt ziehen. Es ist nicht etwa eine herumziehende alltägliche Spielerbande: man darf diese interessanten Unglücklichen Virtuosen auf ihren Instrumenten nennen . . . ."

Bauchredner (Kleist, S. 255). Meyer I, 193: „Der Bauchredner (ventriloque) Fitzjames übt die Kunst der Nachahmung in einem seltenen Grade. Ohne sichtbare körperliche Anstrengung und Erschöpfung, welche den Anblick gewöhnlicher Bauchredner peinlich und ekelhaft macht, ahmt er wenigstens zwanzig Stimmen nach, hält, frei herumziehend, Gespräche mit mehreren unsichtbaren Personen,

spricht aus der halbgeöffneten Tür oder in dem Kamin mit einem Schornsteinfeger und macht besonders glücklich den schwächern und den schwellenden Ton entfernter, sich langsam nähernder Stimmen nach.“

Pavillon d'Hannovre, Frascati und Hameau de Chantilly (Kleist, S. 255 ff.): s. Meyer I, 194, 196, 197 f. Die Erzählung von dem romantischen Naturleben in Chantilly nennt Pouet Erfindung. Das wird sie so ganz nicht sein. Nur scheint auf den hameau de Chantilly übertragen, was vielleicht von dem Garten des Pavillon d'Hannovre galt. Meyer berichtet: „Der Pavillon d'Hannovre . . ., die Häuser und Gärten Fraskati, Tivoli und Dorf Chantilly sind die nächtlichen Belustigungsplätze der ersten Klassen, aber zugleich Sache der Mode, wie alles in Paris. Die meisten dieser Häuser sind jetzt aus der Mode, und Fraskati überfliegt sie alle. Da versammelt sich, was schön und reich ist. Umsonst arbeitet Tortoni, um den Zug nach seinem Pavillon d'Hannovre zu leiten. Sein Garten ist klein. Die Kunst hat alles getan, um den beschränkten Raum durch Abwechslung und Mannigfaltigkeit zu vergrößern. In den Tiefen und auf den kleinen Höhen sind im Gebüsch versteckte Hütten und Grotten, offene türkische Zelte, Tempel, Kabinette und natürliche Lauben. Sie stehen unter einander nicht im Wege.“ „Der Italiener Carchi“ (Carchi und Tortoni sind also die beiden S. 255, Z. 22 von Kleist genannten Köche) . . „ist Unternehmer dieses Fraskati mit seinen Reihen schöner Säle und einem für die zuströmende Menge viel zu kleinen und unbedeutenden Garten. Nach Endigung der Schauspiele“ (s. Kleist, S. 255, Z. 13 ff.) „besucht alles, was schön und reich und elegant ist, dieses Fraskati. Man schiebt sich in dem kleinen Garten auf und ab; man versammelt sich in den Sälen an kleinen Tischen, um Erfrischungen aller Art zu nehmen und sich in den Glaswänden zu spiegeln. Auch hier ist der Einlaß unentgeltlich, außer an den Fêtes de Frascati, wo die Gartenerleuchtung verdoppelt, das Haus auch äußerlich sehr artig illuminiert ist und ein großes Orchester spielt. Ein gutes Feuerwerk mit einer Totalentzündung des Gartens“ (Kleist, S. 255, Z. 25) „beschließt den Abend des Festes“. Dagegen vom hameau de Chantilly heißt es bloß, S. 197 f.: „Hameau de Chantilly vor der Elisée de Bourbon grenzt mit seinem schönen und großen Garten an die Champs élisées und ward von den Bourbons erbaut.

Das Dorf der Freude, ein Palast mit dem Garten, enthält Spiel- und Tanzsäle, Kabinette aller Art, offene Tanzplätze, Zelte, Schaukel, Karouzelle, buschigte Anlagen und Rasenplätze in tausend wechselnden Formen. In der rauhen Jahreszeit wird das große in ein kleines hameau d'hiver, einen künstlichen Garten, verwandelt; eigentlicher ist dies ein großes Treibhaus mit blühenden Gebüschen, Blumengründen und Fruchtbäumen.“

Das Bürgerfest am 14. Juli (Kleist, S. 237 f.), Meyer I, 156 ff.: „Das Bürgerfest des vierzehnten Juli ist gefeiert; zwar nicht mit dem Geist und der Wirkung des Bundesfestes vor zwölf Jahren, aber doch mit vielem Pomp und mit Wohlbehagen aller, die daran Teil zu nehmen sich nicht schämten. Denn das scheint der Fall mit den höhern Pariser Bürgerklassen zu seyn, die am Vorabend dieses Tages aufs Land fuhren. Andere von dieser Klasse, die nie weiß, was sie eigentlich will, sehen dem Feste eine Stunde beim Schluß zu, um es zu tadeln oder doch die Achseln drüber zu zucken. Tout cela, hieß es, n'est pas tout à fait mal, c'est même assez bien organisé; mais à la fin qu'est ce qu'on nous donne toujours mais toujours des lampions et des fusées! Es liegt etwas Wahres in diesem Tadel. Die jetzigen Volksfeste sind im ganzen einförmig. Man warf dem Direktorium den Opernpomp in den Dekorationen und Aufzügen seiner Feste vor, aber es war doch Abwechslung, es war wenigstens dichterische und malerische Bedeutung darin. Alle Feste der jetzigen Regierung bestehen hauptsächlich im Illuminieren und in Feuerwerk. – Genug aber, wenn der große Haufe, für welchen sie bestimmt sind, sich daran freuet; es gehört die eiskalte Gleichgültigkeit der höhern Pariser Klassen gegen alles, was geschieht, dazu, um das gestrige Fest nicht gut angelegt, nicht abwechselnd und unterhaltend zu finden.“ Aus der Beschreibung hebe ich zur Vergleichung mit Kleist heraus: S. 159 (vgl. Kleist, S. 238): „Es war zwei Uhr, als ich bei Very im Tuilleriengarten zum Mittagessen und dann zu den Kocagnemasten gieng. Ein echtes fröhliches Volksspiel. Matrosen und Bauern bekletterten sechs in der Reihe aufgerichtete Mastbäume, an deren Spitze an mit Laub umwundenen Reifen die Preise für die hiengen, welche die Höhe erreichten. Dies waren silberne Becher und Löffel, Hüte, halbe Dutzend Strümpfe, Halstücher u. dgl. Mühevolle und doch vergebliche Arbeit für viele. An den schlüpfrig gemachten Masten glitten sie nach kaum

halb erkletterter Höhe wieder herab; Pfeifen und Lachen war ihr Lohn. Einige erreichten mit nervigter Muskelkraft die Höhe und den Preis und fuhren unter dem Zujauchzen des Volks an dem Mast herunter. Garnerin stieg mit seiner Frau und zwei Begleitern in einem Aërostaten auf, schwang sich über Paris hinaus, um seine weite Reise (voyage à long cours) zu machen . . . Nach der Luftfahrt trieben in dem Carré de Marigny die italienischen Polichinelle, die französischen Arlequins und Pantalons ihre Späße, die Seiltänzer ihre Luftsprünge, die Marionetten ihre Hoptänze, die Taschenspieler ihre Künste; alle auf einmal . . . Der Abend grauete kaum, da flammten schon Pechkränze und Talgschalen, Lichter und Lampen in allen Teilen des Waldes. Nach einer halben Stunde war er ganz erleuchtet, mit seinen Tempeln, Pavillons, Sälen, Alleen und Plätzen. Alles glänzte in buntschimmerndem Feuer, diesseits und jenseits der Seine . . ." Meyer I, 163 (vgl. Kleist, S. 253 oben): „Ein krachendes Meteor erschien plötzlich feuersprühend über dem Tempel. Ein großer mit Feuerwerk gefüllter Ballon war in einer andern Waldgegend aufgestiegen und entladete sich erst hoch in der Luft. Es war der schönste Augenblick dieser Nacht. Der Wald, die Stadt, die weite Gegend umher war von der starken Explosion hell erleuchtet; der lodernde Luftkörper zerplatzte mit tausend Feuerkugeln und Raketen an der finstern Folie des nächtlichen Himmels. – Dagegen war das nun folgende sogenannte große Feuerwerk ein kleinliches Schauspiel."

Muß uns diese Reihe der Parallelen willkommen sein, so ist jeder Lichtstrahl geradezu zu begrüßen, der in das Dunkel der Würzburger Reise Kleists vom Jahre 1800 geleitet werden kann. Es sei mir also erlaubt, zu Kleists Briefe an Wilhelmine aus Würzburg vom 13. bis 18. September 1800 eine kleine Parallele zu bieten. Kleist berichtet sehr drastisch von den Geisteskranken im Juliushospital. Seine sensationelle Schilderung eines an einer Art Marasmus hinsiechenden Jünglings hat viel Bedenken erregt. Daß jedenfalls der Mönch, von dem er (Minde-Pouet S. 122) berichtet, nicht seine Erfindung ist, lehrt die von mir angezogene Parallele. Sie stammt aus Sophie Beckers Tagebuch der Reisen Elise von der Reckes durch Deutschland 1784–86, herausgegeben unter dem Titel „Vor hundert Jahren" von Karo und Geyer, Stuttgart, Spemann, 1884. Die Begleiterin der von der Recke schreibt

(S. 163): „Würzburg, den 22. Juli [1785]. Heute mittag speisten wir abermals in Gesellschaft verschiedener Domherren. Nach der Tafel besahen wir die Residenz . . . und endlich das Hospital, auch ein sehr schönes Gebäude, das mehr das Ansehen des Wohlseins und Vergnügens hat, als daß es eine Wohnung Unglücklicher an Leib und Seele wäre. Außerdem, daß es eine Menge Arme, Kranke und Narren enthält, deren Anzahl ich aber nicht angeben kann, so ist da auch eine Schule und Anatomie. Wir besahen, soviel es die Zeit erlaubte, die Präparate, die vorzüglich schön sein sollen . . . . Unter den Närrischen war einer ein fanatischer Mönch, dessen Seele voll von dem Begriffe einer ganz reinen Liebe zu Gott war. Die meisten lagen schon in ihren Betten, in denen sie sich bang und unruhig umherwarfen; doch die wütendsten waren angeschlossen. Der Aufseher schläft gleich über ihnen in einem Zimmer, wo er wohl zu ihnen, aber sie nicht zu ihm können." Der Mönch, von dem Sophie Becker freilich nur dürftig berichtet, scheint doch trotz des Zeitabstandes von 15 Jahren derselbe zu sein wie der, den Kleist schildert. Gerade der Vergleich lehrt aber auch, welch eine Wahrheit und welch eine temperamentvolle Kunst der Schilderung zugleich in Kleists Briefen zu finden ist. Er schreibt: „In einer Zelle saß, schwarz gekleidet, mit einem tiefsinnigen, höchst ernsten und düstern Blick, ein Mönch. Langsam schlug er die Augen auf uns, und es schien, als ob er unser Innerstes erwog. Dann fing er, mit einer schwachen, aber doch tönenden und das Herz zermalmenden Stimme an, uns vor der Freude zu warnen und an das ewige Leben und an das heilige Gebet zu erinnern. Wir antworteten nicht. Er sprach in großen Pausen. Zuweilen blickte er uns wehmütig an, als ob er uns doch für verloren hielte. Er hatte sich einst auf der Kanzel in einer Predigt versprochen und glaubte von dieser Zeit an, er habe das Wort Gottes verfälscht."

Haben diese Parallelen gelehrt, welch ein warmer Herzschlag die brieflichen Berichte Kleists, auch wo sie objektiv gehalten sind, durchpulst, so läßt sich auch für die journalistische Tätigkeit Kleists ein Gleiches im einzelnen erweisen. Wie himmelhoch seine temperamentvolle Redakteurarbeit über der eines gewöhnlichen Redakteurs von Tagesneuigkeiten steht, hat Steig wiederholt gezeigt. Eine Vergleichung soll das noch mehr ins Licht stellen. Kleists „Entwurf einer Bombenpost (Steig, S. 218 ff.) hat Steig, gewiß im

ganzen richtig, als einen Scherz gedeutet, den jener zum Vehikel seiner Klagen über den Notstand des Landes u. dgl. benutzte. Der Leser aus dem Volke wollte damals wie der heutige seine Fantasie mit Vorschlägen und Berichten über Erfindungen und technische Mittel zur Verbesserung der Lage beschäftigt sehen. Nichts aber regte damals die Fantasie mehr auf als die Vorstellung des „Luftballs" (Luftballons) und des Telegraphen. Auch Kleist mußte als Redakteur der Abendblätter zu solchen Dingen, bestimmt, schnell Mitteilungen in die Ferne zu schicken, Stellung nehmen. Da ihm aber an der idealen Bearbeitung der Geister im Sinne der Patrioten ungleich mehr lag, so verwertete er solchen Stoff in seiner souveränen Art mit überlegenem Geiste zur Bekundung seiner Auffassungen. Wie anders kurze Zeit darauf ein Kotzebue als Redakteur eines Volksblattes! In dem „Russisch-Deutschen-Volks-Blatt", das dieser vom April bis Juni 1813 im Auftrage des Grafen Wittgenstein herausgab, bildet einen stehenden Artikel „der Himmelsbote", d. i., der Luftball zur Versendung geheimer Briefschaften. Gerade dieser Umstand legt die Vermutung nahe, daß auch Kleists Artikel über Bombenpost ein ursprünglich ernst gemeintes Eingesandt oder dgl. zugrunde lag, das von außen an ihn als den Redakteur der Abendblätter herantrat. Wie er aber den Gegenstand durch das Medium seines Geistes und Temperaments hindurch gehen ließ, so mag er auch dem im ersten der drei Abschnitte enthaltenen fremden Kern stilistisch seinen Stempel aufgedrückt haben.[1]) Vielleicht will er mit

[1]) Das hier wie so oft bei Kleist begegnende „dergestalt, daß" im Sinne eines schlichten „so daß" möchte ich doch nicht, wie oft geschehen ist, als völlig ausschlaggebend für die Zuweisung an Kleist ansehen. Schon Walzel in seiner Besprechung von Steigs Buch „Berliner Kämpfe" im Anzeiger der Zs. f. d. Alt. XXIX (1903), 126 hält es für möglich, daß auch einmal ein anderer sich der Kleistschen Redensart bediene, da eine derartige sprachliche Gewöhnung ansteckend wirke. Ich kann die Ausdrucksweise ganz im Kleistschen Sprachgebrauche für das Jahr 1807 nachweisen aus Kotzebues Russisch-Deutsch.-Volksblatt vom 29. April 1813: da wird aus einer lobhudelnden Rede eines preußischen Gelehrten Karl Grattenauer auf Napoleon zitiert: „Die göttliche Idee, zu zerstören das Reich des gemeinen Egoismus, der Gedanke, zuerst seine Nation und mit ihr und durch sie das Menschengeschlecht zu seiner Bestimmung zu erheben, hat ihn ergriffen, wie vor Ihm keinen Sterblichen; aus ihr gestaltet und in ihr umschlossen ist alles, was sein Leben ausmacht, dergestalt und also, daß Er außer diesem Leben kein anderes haben, gestatten und dulden will". Ganz kleistisch auch findet sich

der Chiffre rmz, mit der er den Artikel zeichnet, auf die Verarbeitung äußerer Anregung hindeuten: denn sonst begegnet unter seinen Chiffren wohl mz, nicht aber rmz (s. Walzel, Anzeiger der Zs. f. d. Alt. XXIX, 126 ff.). Man vergleiche mit Kleists „Entwurf einer Bombenpost" z. B. aus Kotzebues „Russisch-Deutsch.-Volks-Blatt" Nr. 10, Berlin, den 22. April 1813: „(Eingesandt, und, von des Herausgebers besten Wünschen begleitet, abgedruckt.) Die Angst, mit welcher der Prätendent der Universal-Monarchie die Grenzen Frankreichs bewachen läßt, damit kein Lichtstrahl der Wahrheit eindringe, die Frechheit, mit der sein Satrap, wenige Meilen von Lüneburg, ein Te Deum über Morands Sieg anstimmen läßt, sind Beweis der unendlichen Wichtigkeit, die er auf Finsterniß und Lügen legt.

Es giebt ein Mittel, in jede Gegend, bis in das Innerste Frankreichs, die Worte der Wahrheit zu tragen, welches jeder Gefahr, jeder Gegenanstalt, jeder geheimen Polizey spottet; in wenigen Stunden ist das Blatt der Wahrheit in vielen tausend Händen, ohne daß irgend eine menschliche Macht es zu hindern vermag.

Dieses Mittel ist leicht wie ein Spielwerk und beweiset, daß jede Erweiterung unserer Kenntniß von der Natur unberechenbare

der Ausdruck bei seinem Frankfurter Lehrer Chr. E. Wünsch in dessen „Biographie meiner Jugend . . ."; diese erschien zwar erst 1817; aber gerade diese Stelle könnte doch etwas für Kleist bedeuten, weil das gesprochene Wort dieses Mannes die Wendung Kleists Ohr zugeführt haben könnte. Dort steht S. 111 f.: „Entlang der Redwitz liegen zu beiden Seiten derselben breite Wiesen, deren Besitzer sie sehr ökonomisch zu behandeln wissen. Sie hängen ganz leicht gebauete, aber beträchtlich große Räder, die sich durch einen leichten Mechanismus nach Nothdurft bald ein wenig erhöhen, bald eben so viel erniedrigen lassen, und an deren Felgen mehrere Gießeimer befestigt sind, in den Fluß, dergestalt, daß beim Umtriebe eines dergleichen unterschlächtigen Wasserrades die Eimer das unten geschöpfte Wasser oben in eine Art von daneben angebrachtem Wassertrog ausgießen . . ." Ein getrenntes „dergestalt . . daß" ist ja bekanntlich nicht selten; in Justus Mösers „patriotischen Phantasien" (herausgegeben von R. Zöllner, Leipzig, Brockhaus, 1871) finde ich es über ein halb Dutzend mal (I, 20; I, 36; I, 152; II, 1; II, 152 u. ö.). Und ungetrennt, aber mit demonstrativer Betonung des „dergestalt" auch mehrfach ebenda: II, 159 „Und von dem Augenblick an, da dem Kranken diese frohe Nachricht verkündigt wurde, erholte er sich dergestalt, daß er in wenig Tagen seine Reise antreten wollte". Ebenso I, 19; ebenso einmal in dem Aufsatz von Möser: „Es sollten die Wochenschriften auch die Anzeigen der neuesten Moden enthalten."

Folgen hat und spät oder früh köstliche Früchte trägt. Ein kleiner mit Wasserstoffgas gefüllter Ball trägt viele tausend Wahrheit verkündende Blätter, und eine äußerst einfache Vorrichtung bewirkt, daß er sie einzeln in der verlangten Gegend verbreitet und zerstreut. Dazu bedarf es weniger mit schwachem Pulversatz oder ähnlicher Mischung getränkter Fäden, die langsam glimmen und nach und nach ihre Bürde den Flügeln des Windes übergeben. Vom Himmel herab empfangen die Bewohner den Segen der Wahrheit, und der Tyrann, der sich seiner Verbreitung widersetzt, bellt den Mond an. Ganz gemeine Sachkenntniß reicht hin, um fast auf die Stunde und Meile vorher zu bestimmen, wann, ehe und wo, auch in welchen Zwischenräumen die Blätter fallen sollen. Das einzige, was die Natur hergeben muß, ist, wie bei der Schiffahrt, ein günstiger nach der verlangten Gegend wehender Luftstrom, der in die Länge nie ausbleibt. Wie oft hat er fruchtlos geweht!

Man hat früher durch Bomben Mittheilungen gemacht und den Nutzen des Telegraphen erkannt. Was ist beides gegen diesen Himmelsboten! — Nur die Erbärmlichkeit kann einwenden, daß nicht jedes Blatt gefunden wird, manches verloren geht. Wenn von 1000 Blättern nur 50 gefunden werden, ist der Zweck schon erreicht, und was sind die Kosten von 500 solcher Bälle in diesem furchtbaren Kampf . . . . . Dixi." Vgl. weitere Eingesandts und Bemerkungen zu dem Gegenstande ebenda in Nr. 11, 15, 16, 17, 20, 25 und 34.

Zu Goethes Bruchstück „Die Befreiung des Prometheus".

Von

Hermann Henkel (Wernigerode a. H.).

Zarncke, der Bearbeiter dieses Fragmentes in der W. A., Bd. XI, sagt, ohne eine Quelle anzugeben, S. 441, Goethe habe W. v. Humboldt am 9. April 1797 (also auf dessen Rückwege von Erfurt zu den Seinigen) die Reinschrift eines „Chors aus Prometheus" mit nach Jena gegeben, um sie an Schiller abzugeben. Dies sei nicht geschehen und die betreffende Handschrift bis zur Zeit verschollen.

Das ist nach einem Briefe W. v. Humboldts in dem neuerdings 1906 erschienenen zweiten Bande von „Wilhelm und Caroline von Humboldt in ihren Briefen", S. 29, zu berichtigen. Humboldt, der auf dem Wege zu seinem Schwiegervater Goethe besucht hat, schreibt, in Erfurt angekommen, am 3. April an seine Gattin, er schicke ihr eine Abschrift eines angefangenen Chores aus Goethes gelöstem Prometheus, ein Gespräch der Okeaniden mit Prometheus. Goethe habe es ihm mitgegeben, um ihm ein passendes Silbenmaß dazu aufzufinden.

Verschollen ist es nun allerdings, da nirgends wieder seiner Erwähnung geschieht; doch ist uns daraus in jenen Briefen eine Anzahl charakteristischer Worte, Bilder und Sätze aufbewahrt, wenn sich auch aus ihnen kein zusammenhängendes Ganze herstellen läßt.

W. v. Humboldt nennt im angeführten Briefe das Gespräch äußerst unvollendet noch und an einigen Orten nicht einmal verständlich. Auch seien das Blut, die Wäsche usw. unangenehme Bilder, einzelne Bilder jedoch, wie das vom Zuschließen der Wunde, merkwürdig, wenn er sie auch nicht schön finden möchte.

Auch den Schwamm des Meeres gelinde Geburt zu nennen werde ihr sicherlich gefallen. – Karoline hat, wie sie den 5. April schreibt (i. a. B., S. 34), der Chor sehr gefreut. Die erste und zweite Strofe findet sie unendlich schön und antik. Das undeutliche Wort müsse notwendig schwingt heißen, und dann habe es den schönsten Sinn. Sehr schön findet sie „und die Kräfte werden sich eilig ergreifen". Aber das Folgende gefalle ihr nicht: Das Gleichnis sei nicht im Sinn der Alten.

Das Bruchstück der Weimarischen Ausgabe enthält schlechterdings nichts, was an die Worte dieses Prosa-Konzeptes erinnerte, das dem Dichter eben völlig aus dem Gedächtnis geschwunden sein muß. Erst später ohne Zweifel hat er das Thema selbständig wieder aufgenommen und nach und nach niedergeschrieben, was in einem Konvolute des Goethe-Archivs „Rhythmik" aufgefunden und von Zarncke danach wiedergegeben ist. Später, denn wenn Zarncke für möglich hält, daß es bereits aus April 1795 stamme, wo sich Goethes Arbeit an dem betreffenden Drama zuerst nachweisen lasse, so ist das unmöglich, weil es bereits versifiziert ist, und Goethe, wie wir gesehen haben, noch 1797 um ein Versmaß dafür verlegen war. Kaum jedoch dürfte das Bruchstück vor 1800 entstanden sein, weil es antike Trimeter enthält, von denen Goethe zum erstenmal in „Pataloptron und Meoterper" und in der Helena-Dichtung dieses Jahres (wie Schiller in der Jungfrau von Orleans) Gebrauch gemacht hat.

Besprechungen.

Wünsche, August, Die Pflanzenfabel in der Weltliteratur. Leipzig u. Wien. Akademischer Verlag für Kunst und Wissenschaft. 1905. VI, 184 S. 8°. Mk. 3,50.

Es scheint, daß gegenüber der Tierfabel, die wohl oft zu vergleichenden Studien Anlaß gegeben hat, die weit seltenere Pflanzenfabel stiefmütterlich behandelt worden ist. Immerhin ist die Zahl auch dieser Fabeln, wie wir bei A. Wünsche sehen, keineswegs gering, und in der Zusammenstellung des Materials von den ersten Anfängen bis zum Ende des 19. Jahrhunderts liegt unzweifelhaft etwas recht Verdienstvolles. Gleichwohl kann ich nicht leugnen, daß ich Wünsches Buch mit Enttäuschung aus der Hand gelegt habe. Der Verfasser gibt nicht einfach eine historisch geordnete Materialsammlung, sondern Proben mit verbindendem Text, und dieser erscheint mir denn doch gar zu dürftig. Nicht dem Umfang nach! Nein, aber der Verfasser füllt ihn mit höchst überflüssigen Analysen der abgedruckten Proben auf, und darüber vergißt er fast jegliche Kritik. Zusammenfassende Bemerkungen und leitende Gesichtspunkte vermißt man bei ihm völlig.

Auch die Form läßt zu wünschen übrig. Es sind namentlich die ersten Kapitel voll von Wiederholungen, Schwerfälligkeiten und selbst Sprachfehlern. Einen Ausdruck wie „rankenartige Gewächse“ (S. 6), d. h. Gewächse mit Ranken, wollen wir dem Nichtbotaniker durchgehen lassen, obwohl er nicht besser ist als etwa die Bezeichnung eines Vogels als „flügelartiges Tier“. Dagegen protestieren wir z. B. gegen „Handlungen, die von einer Tätigkeit zeigen (sic)“ (S. 4). Auch wenn der in Dresden lebende Verfasser selbst dichtet und: Golde – sollte oder Myrte – Würde reimt (S. 17–18), wenn er (ebenda) Wendungen gebraucht wie „Gelt, rühmst du bess'ren Loses dich zur Wette?“ oder „wie ein Mann erstrebend künft'ge Lose“, so ist das zum mindesten für einen Literarhistoriker unzulässig.

Sehen wir uns jedoch das vom Verfasser zusammengetragene Material an, so ergeben sich aus ihm ganz hübsch die Hauptzüge einer Entwicklungsgeschichte der Pflanzenfabel. Als Dichtgattung ist die Fabel vielleicht so alt wie der Kriegsgesang, das Loblied auf den Helden oder das werbende Liebeslied, aber wenn diese, exaltierend, zum Gemüte sprechen, so wendet sich die Fabel mehr an den Verstand. Sie entsprang der Ruhe, der Reflexion. Sie enthielt eine Lehre, die zunächst wohl nur auf den einzelnen

Fall gemünzt war, gewöhnlich aber die Gültigkeit eines allgemeinen Moralsatzes gewann.

Über die Anfänge der Fabeldichtung weiß der Verfasser nur dieses zu sagen (S. 3): „Nach A. Schopenhauer verdankt die Äsopische Fabel ihren Ursprung der universellen Analogie und typischen Identität der Dinge, vermöge deren man die heterogensten Dinge aneinander erläutern oder veranschaulichen kann. Was der philosophische Denker hier speziell von der griechischen Fabel ausspricht, gilt von der Fabel überhaupt . . ." – Äsop war, nach der allgemeinen Annahme, ein Sklave aus dem entlegenen Lydien oder Phrygien; daß er die Fabeln dichtete, weil die universelle Analogie und typische Identität der Dinge ihm dies gestattete, glaube ich nicht.

Gerade die ältesten Fabeln, die wir kennen, zeigen jene Art des Vertrautseins mit der Natur, die wir heute noch bei Jägern, Hirten und Bauern treffen. Sie stammen also gewiß aus der Kindheit der Völker, nicht aus ihrer Schulzeit. Und wenn in den Fabeln Tiere, Pflanzen, Quellen redend und denkend eingeführt werden, so bedeutet das nichts anderes als eine Personifikation ganz entsprechender Art, wie sie uns noch in der griechischen Mythologie in Dryaden, Oreaden, Fluß- und Seegöttern begegnet. Unzweifelhaft sind beide, Mythologie und Fabel, aus der gleichen Quelle geflossen: der primitive Mensch, dem noch Baum oder Bach wirklich die täglichen Genossen waren, der seine Herden gegen die Gier des Wolfes verteidigte, der sich mit seinem Hunde unterhielt, gab ihnen allen naiv eine Seele nach dem Muster der eigenen.

Noch hatte sich der Mensch nicht zum Herrn der Natur gemacht, sich über sie gestellt. Er stritt mit ihr um die Herrschaft, er suchte sich in ihr Freunde, Gehilfen – da durfte er von ihr wohl auch einen guten Rat annehmen.

Damit sind die wesentlichsten Züge der Fabel wenn auch nicht erklärt, so doch verständlich gemacht und auf sonst Bekanntes zurückgeführt. Nur in der nahen Berührung mit der Natur konnte die Fabel entstehen, aber – es bedurfte noch eines Zweiten dazu: der poetischen Begabung. Der Jäger, der Schäfer war noch nicht Fabeldichter, mochte er auch täglich mit der Natur vertraute Zwiesprache halten; ihm fehlte das Vermögen zu dichterischer Erfindung. Es scheint nun – der Verfasser konnte mich nicht vom Gegenteil überzeugen –, daß die besondere Begabung für Fabeldichtung den semitischen Völkern am Ostrand des Mittelmeerbeckens eigen war, und daß jedenfalls Europa, vielleicht auch Indien, von hier die ersten Proben und die Anregung zu eigenen Fabeldichtungen empfangen hat. Der Orientale mit seiner vielgerühmten blumenreichen Ausdrucksweise hat eben mehr als andere das Vermögen, im Sprechen selbst Bilder, Gleichnisse zu finden, die seiner Rede Schmuck und Nachdruck verleihen.

Als Amasia von Juda, berauscht von seinem Erfolg über die Edomiter, Joas, den mächtigen König Israels, zum Kampf herausforderte, antwortete dieser (2. Könige 14,9): „Der Dornstrauch, der im Libanon ist, sandte zur Zeder im Libanon und ließ ihr sagen: Gib deine Tochter meinem Sohne zum Weibe. Aber das Wild auf dem Felde des Libanon lief über den

Dornstrauch und zertrat ihn." – Kann selbstbewußte Kraft wirkungsvoller die Anmaßung zurückweisen? Diese Kunst, in Bildern zu sprechen, ist echt orientalisch und wird auch heute noch im Morgenland geschätzt und sogar gelehrt.

Den Grundstock unsers Fabelschatzes verdanken wir den Griechen, denen Äsop die Dichtungen aus dem Osten brachte. Lange nach ihm vervollständigte Babrios die Sammlung; er, der selbst vermutlich ein Syrer war, schrieb die Erfindung der Fabel seinen Landsleuten zu. In Griechenland bereits scheint die Fabel zum Schulmittel herabgewürdigt worden zu sein, und als solches ist sie gewandert, einen Weg voll Dornen und Unkraut. Daß sie eine Lehre enthielt, war ihr Unglück. Denn Schulmeister sahen immer nur diese Lehre und nicht das poetische Gewand der Fabel. Was freie Dichtung gewesen war, meinten sie durch das blöde Anhängsel des fabula docet auf das Niveau von Schulbuben herabschrauben zu sollen. Und wischten mit täppischen Fingern den bunten Staub von den Flügeln des Schmetterlings.

An der Erzählung selbst, die der Fabel zugrunde lag, hatte dieser Schulmeistergeist höchstens ein formales Interesse. Eine Sprachübung wie jede andere. Über dieser Gleichgültigkeit geht manches von dem Schatz guter Naturkenntnis, der in der Fabel lag, verloren. Übersetzung oder Besserwissenwollen öffneten andern Fehlern die Pforten.

Wir lesen bei Wünsche (5. Pflanzenfabel des Babrios, S. 26): „Einen Feigenbaum verspottete ein Ölbaum: Ich blühe zu jeder Zeit, du aber wechselst mit den Jahreszeiten deine Blüte. Da rieselte Schnee auf sie herab, setzte sich auf die Blätter des einen und vernichtete sie. Da er den andern aber ganz leer von Blättern fand, rieselte er zur Erde nieder und schadete nichts." – Ein Kind sieht, daß hier eine falsche Übertragung vorliegt; nicht um Blüten sondern um das Laub handelt es sich. Der Feigenbaum ist winterkahl, der Ölbaum, dessen Blüte sehr kurz dauert, immergrün. Wenn der Verfasser zu dieser wahrlich leicht verständlichen Erzählung noch etwas bemerken wollte, so wäre die Korrektur vielleicht angebracht gewesen. Betrüblich aber ist es, wenn ein Autor im Jahre 1905 schreibt: „Der Ölbaum dünkt sich vorzüglicher und besser als der Feigenbaum zu sein, weil er das ganze Jahr hindurch Blätter- und Blütenschmuck behält."

Solche verschleppte Fehler sind natürlich nicht immer so ohne weiteres zu erkennen. Wünsche teilt eine indische Fabel aus den Avadânas mit, die folgenden Wortlaut hat: Der Baumwollenbaum dient vielen Vögeln während der Nacht zum Obdach, sie alle bergen sich unter seinen breiten, starken Zweigen. Später kommt noch eine Taube hinzu. Als diese sich auf einem Zweige niederläßt, bricht dieser plötzlich. Darüber wundert sich der Geist des nahen Sees und richtet an den Baum die Frage: „Du kannst ja ganz große Vögel tragen, wie Adler und Geier, wie kommt es, daß die Last eines so kleinen Vogels deine Kraft übersteigt?" Der Geist des Baumwollenbaumes antwortet: „Dieser Vogel kommt soeben vom Baum Nyagrôdha (d. i. dem Feigenbaum), der mein Todfeind ist. Nachdem er von den Früchten dieses Baumes gegessen hat, setzt er sich auf mich und würde

unfehlbar einige von den Kernen auf die Erde fallen lassen. Der Baum, den ich verabscheue, würde an meiner Seite Wurzel fassen und mir unendlichen Schaden zufügen. Darum bin ich freiwillig unter der Last dieses Vogels gebrochen. Von Schmerz und Angst erschüttert habe ich lieber einen einzelnen Zweig opfern wollen, als den ganzen Baum gefährden."

Dazu bemerkt der Verfasser: „Die Fabel will die Wahrheit versinnbildlichen, daß nichts kostbarer als das Leben ist." Sehr richtig, und zugleich – sehr, sehr billig. Aber warum verabscheut denn der Baumwollenbaum den Feigenbaum gar so sehr? Wie kann er von ihm für sein Leben fürchten? Und wie kann der Baumwollenbaum, ein Bäumchen von höchstens zwei Meter Höhe, große Vögel, wie Adler und Geier, tragen? Offenbar handelt es sich um eine falsche Übertragung. Wünsche fand die Fabel, wie es scheint, bei Albert Schnell (1903), der sie aus dem Französischen Juliens (1859) übersetzte; dieser wiederum schöpfte sie aus dem Chinesischen, aus einer Enzyklopädie, welche die indische Fabelsammlung mit den indischen Pflanzennamen enthielt. Und so kann man feststellen, daß der „Baumwollenbaum" eigentlich Che-mo-li heißt, was den Wollbaum (Ceïba pentandra) bedeutet, tatsächlich einen sehr großen Baum, dessen von hohem Schaft getragene Krone gewiß vielen, auch großen Vögeln zum Nachtquartier dient. Bei dem Nyagrôdha darf man natürlich nicht an den kleinen nützlichen Feigenbaum denken: es ist der berühmte Banyan (Ficus bengalensis), der größte Baum Indiens und, der Ausdehnung nach, wohl der Erde überhaupt, dessen Krone bis zu 500 m Umfang gewinnen kann. Er treibt von den Ästen Stützwurzeln in den Boden – Nyagrôdha bedeutet: der nach unten wachsende, treibende – und erdrückt die kleineren Gewächse. Seine Samen werden tatsächlich von den Tauben transportiert und keimen oft oder meist auf dem Ast, der den Vögeln als Ruheplatz gedient hat. So beginnt der Baumriese sein Dasein als Schmarotzer (Epiphyt) auf einem andern Baum, den er bald stranguliert und tötet.[1])

Die Kritiklosigkeit der Nacherzähler äußert sich auch darin, daß sie nicht selten Geschichten als Fabeln (s. stṛ, d. h. als moralische Fabeln) nehmen und zustutzen, die gar keine sind. Schon in den antiken Sammlungen äsopischer Fabeln finden wir folgende Erzählung: Fledermaus, Dornbusch und Tauchervogel beschlossen gemeinsam Handel zu treiben. Die Fledermaus borgte dazu Geld, der Tauchervogel beschaffte ein Schiff und der Dornbusch belud es mit Gewändern. Aber das Fahrzeug ging bei einem Sturm unter, und die drei retteten nur das nackte Leben. Seitdem sucht der Tauchervogel das versunkene Schiff, der Dornbusch ergreift die Mäntel der Vorübergehenden in der Hoffnung, die eigenen wiederzufinden, und die Fledermaus wagt sich erst in der Dämmerung aus ihrem Versteck, aus Furcht vor ihren Gläubigern. „Die Fabel lehrt, daß wir uns mehr um das bemühen, wodurch wir früher ins Unglück gerieten," sagt unser Verfasser, wohl in Anlehnung an die alten Moralisten. – Aber nein! Die Erzählung

[1]) Die sprachlichen Nachweise verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Prof. Liebich, Breslau.

will überhaupt keine weisen Lehren geben, sondern lediglich, im Sinne des naiven Volkes, die Eigentümlichkeiten der Fledermaus, des Tauchers und des Dornenstrauchs erklären. – Ebenso ist die vermutlich deutsche Geschichte von der Bohne, der Kohle und dem Strohhalm eine „deutende Erzählung", keine Moralfabel. Als eine Frau kochen wollte, entsprangen ihr die drei und machten sich gemeinsam auf die Wanderung. Bald kamen sie an einen Bach. Da legte sich der Strohhalm quer darüber, um den Gefährten als Brücke zu dienen. Als aber die Kohle unter sich das Wasser sah, zauderte sie ängstlich und brannte den Strohhalm durch, so daß beide ins Wasser fielen. Die Bohne am Ufer lachte so sehr darüber, daß ihr Bauch platzte. Da lief sie zum Schuster, der ihr einen Fleck auf die Wunde nähte, und daher hat die Bohne einen Fleck (den sog. Nabelfleck). – Obgleich die Brüder Grimm diese Erzählung in ihre Kindermärchen eingereiht, also richtig klassifiziert haben, meint der Verfasser doch, sie wolle lehren: „Voreiligkeit und Unverstand hat noch nie etwas Gutes zuwege gebracht." Noch eine Probe dafür, was Wünsche alles als Pflanzenfabel in Anspruch nimmt. Ich zitiere wörtlich, um zugleich meinen Lesern die Animosität zu erklären, die ich nicht unterdrücken kann. Seite 172 sagt Wünsche:

„Nach Form und Inhalt gleich geschmackvoll ist die Pflanzenfabel „Die Fichte und die Palme" von Heinrich Heine in seinem „Buche der Lieder". Sie schildert die Sehnsucht des Fichtenbaumes nach einer Palme im heißen Morgenlande. Ob die Palme in gleicher Weise nach der Fichte sich sehnt, geht nicht deutlich hervor, es wird nur hervorgehoben, daß sie sich wie jene vereinsamt fühlt." Hieran brauche ich wohl keine Bemerkung zu knüpfen.

Das wichtigste von dem, was wir bei unserm Verfasser ungesagt finden, möchte ich im folgenden zusammenfassen: Tier- und Pflanzenfabel setzen eine gewisse volkstümliche Kenntnis der Natur voraus und mußten daher degenerieren, als sie von Schulmeistern für Knaben zurechtgestutzt wurden. Der vermutlich dem Orient entstammende Schatz erfuhr in den Händen der Griechen und Römer keine nennenswerte Bereicherung. Aber auch die Völker des Nordens, die Deutschen wie die Franzosen, haben die Fabel nicht gehoben. Beide nahmen gewöhnlich die alten Stoffe wieder auf und fanden wenig neue. Die Deutschen malen in gemütvoller Art aus, aber ihre geschwätzige Breite steht der Fabel schlecht an. Die Franzosen, Lafontaine selbst eingerechnet, spielen auch in der Fabel mit Wort und Ausdruck: sie sind die unerreichten Meister der Zierlichkeit und der Grazie, aber sie sind arm an Erfindungen. In ihren Händen wurde die Fabel zum Bijou.

Ihre gute kernige Natur, ihre inhärente Kraft gab erst Lessing der Fabel zurück; klar, knapp, wie Äsop sie einst erzählt haben mag, schenkte er sie dem deutschen Volke wieder. Aber Lessing gehörte einem Geschlecht an, das zu der Natur in ein anderes Verhältnis trat, als es seit Aristoteles üblich gewesen war. Zwei Jahrtausende hindurch hatte Autoritätsglaube und philosophisch-religiöses Dogma den Kulturvölkern die Augen verschlossen gegenüber der Natur. Im Jahre 1759 stieß Kaspar Friedrich Wolff, dem sich Goethe bei seinen morphologischen Studien als „einem trefflichen Vorarbeiter" so hoch verpflichtet fühlte, durch seine Doktordissertation die

Hauptstütze der biblisch-platonischen Schöpfungslehre, die sog. Präformationstheorie, von ihrem altersschwachen Postament und schuf die Basis für die Deszendenztheorie. Wie Lessing, so nahm auch Wolff in Schlesien am Siebenjährigen Kriege teil; in Berlin trafen sich beide wieder, und wenn auch die Engherzigkeit des Absolutismus dem Begründer der wissenschaftlichen Entwicklungsgeschichte das Recht, in Berlin öffentlich zu lehren, hartnäckig verweigerte, so war die neue Naturanschauung doch nun nicht mehr zu ertöten.

Und mit dem Wiedererwachen des Natursinnes lebte auch die Fabel wieder auf und trieb noch manche schöne Blüte. In Leipzig beschied Friedrich der Große Gellert zu sich, auf dessen Fabeln er aufmerksam geworden war. „Wo hat er so schreiben lernen?“ — „In der Schule der Natur“, war Gellerts Antwort. Der König hatte eine andere erwartet: „Er hat den Lafontaine nachgeahmt.“ Doch dagegen verwehrte sich Gellert hartnäckig.

In der Schule der Natur hat unsere Zeit gelernt. Wer heute eine Fabel dichten will, darf kein Bücherwurm mehr sein, er muß sehen können und sehen wollen. Wie man's machen muß, zeigte uns als einer der ersten und stärksten Artur Schopenhauer (Parerga und Paralip., II. Bd., 31 Kap.):

„Als ich einst unter einer Eiche botanisierte, fand ich zwischen den übrigen Kräutern und von gleicher Größe mit ihnen eine Pflanze von dunkler Farbe, mit zusammengezogenen Blättern und geradem, straffen Stiel. Als ich sie berührte, sagte sie mit fester Stimme: „Mich laß stehen! Ich bin kein Kraut für dein Herbarium, wie jene anderen, denen die Natur ein einjähriges Leben bestimmt hat. Mein Leben wird nach Jahrhunderten gemessen: ich bin eine kleine Eiche.“

Breslau. Felix Rosen.

Sievers, Richard, Thomas Deloney. Eine Studie über Balladenliteratur der Shakespeare-Zeit. Nebst Neudruck von Deloneys Roman „Jack of Newbury“ (Palästra XXXVI). Berlin, Mayer und Müller: 1904.

Die vorliegende Schrift ist eine Ergänzung der vortrefflichen Arbeit von Alexis F. Lange, welcher Deloneys sogenannten Roman „The Gentle Craft“ mit ausführlicher Einleitung herausgegeben (im selben Verlage 1903, Palästra XVIII). Der lange vernachlässigte Volksdichter der Elisabetanischen Zeit hat jetzt endlich reichliche Anerkennung und Würdigung gefunden. Sievers orientiert zunächst kurz über Deloneys Leben (etwa 1543—1600) und seine Schriften, gibt den Inhalt seiner drei Prosaerzählungen an, bespricht sodann ausführlich die Balladen Deloneys, insbesondere das Quellenverhältnis, aber auch Stil und Metrik, (u. a. den Unterschied zwischen Volksballade, Kunstballade und Straßenballade).

Für den Literarhistoriker bieten diejenigen Balladen das meiste Interesse, die sich inhaltlich mit Dramen jener Zeit berühren, besonders mit denen Shakespeares. Literarhistorischer Zusammenhang ist indessen nur in seltenen Fällen nachweisbar. Deloney hat seine Stoffe, wie Sievers zeigt, fast aus-

schließlich aus Chroniken, besonders Grafton und Holinshed geschöpft (nach Bries Ansicht auch aus Caxton, Engl. Stud. XXXV, 309). Allerdings scheint es, als wenn er zur Abfassung der Balladen mehrfach durch populäre zeitgenössische Dramen (z. B. Marlowes Edward II.) angeregt wurde. Nur bei zwei Schauspielen vermutet Sievers unmittelbare literarische Einwirkung auf Deloney: Shakespeares Richard II. und Edward III.

Die Berührung der Ballade „The Banishment of the two Dukes of Hereford and Norfolk" mit Shakespeares Drama ist indessen geringfügig und kann zufällig sein. Dagegen zeigt Sievers, übereinstimmend mit Liebau und überzeugend, (König Eduard III. von England und die Gräfin von Salisbury S. 130), die Abhängigkeit der Ballade „Of King Edward III. and the fair Countess of Salisbury" von dem bekannten anonymen Drama, welches den gleichen Stoff behandelt. Diejenigen Szenen und Stellen, welche Shakespeares Stil verraten, (vgl. meine Schrift „Aus Shakespeares Meisterwerkstatt", S. 123) kommen indessen für die Vergleichung nicht in Betracht; es scheint, als wenn Deloney das Drama kennen gelernt, bevor es von dem großen Dichter überarbeitet wurde.[1])

Andere Balladen Deloneys, welche Zeitereignisse behandeln, sind wenigstens vom geschichtlichen Standpunkt aus beachtenswert. Sie zeugen von scharfer Beobachtung und gutem Gedächtnis, wie Sievers mit gutem Grund hervorhebt. Recht wertvoll und interessant ist der im Anhang gebotene Neudruck des „Jack of Newbury". Der Tuchweber und Poet hat hier mit berechtigtem Bürgerstolz die mit allerhand Schwänken ausstaffierte Lebensgeschichte eines erfolgreichen und berühmten Berufsgenossen erzählt, des Webers John Winchcomb, der es vom einfachen Arbeiter bis zum reichen Fabrikherren brachte und sogar König Heinrich VIII. in seinem Hause gastlich aufnahm. Es war wohl das erstemal in der englischen Literatur, daß ein Romandichter „das Volk bei der Arbeit suchte". Die realistische und humoristische Färbung macht die anspruchslose Erzählung anziehend; jedenfalls erhalten wir ein Bild des bürgerlichen Lebens in England, wie es uns sonst in jener Zeit selten geboten wird. Mit aufrichtigem Dank scheiden wir von der wertvollen Gabe.

Breslau. Gregor Sarrazin.

Varnhagen, Hermann, La Historia di Maria per Ravenna (veröffentlicht bei Gelegenheit der Einführung des neuen Rektors der Universität Erlangen). Universitätsbuchdruckerei. 1903.

Die italienische Versnovelle von der Maria per Ravenna ist uns in einer Reihe alter Drucke aus dem 16. und 17. Jahrhundert erhalten. Varnhagen verzeichnet ihrer zehn; dazu eine nicht näher bekannte Handschrift, die dem Neudruck in der Scelta di curiosità letterarie Nr. 45

[1]) Auf sonstige wahrscheinliche oder mögliche Beziehungen zwischen Shakespeare (Venus and Adonis, Henry IV., First Part) und Deloney haben Alexis F. Lange und Koeppel (Archiv f. n. Spr. CXI, 215) hingewiesen.

(Bologna 1864) zugrunde liegen soll. Von dem ältesten und wertvollsten Druck, im Besitz der Erlanger Universitätsbibliothek, erhalten wir hier ein wohlgelungenes Faksimile mit vier reizenden Holzschnitten.

Die schöne junge Ginevra, obgleich verliebt in den anmutigen Jüngling Diomedes, wird von ihrem Vater gezwungen, einen reichen, ekelhaften, lüsternen Alten zu heiraten, dessen Unfähigkeit im Ehebett sich mit rohester Komik offenbart. Zum Glück muß er als Podestà auf sechs Monate nach Perugia ziehen. Bevor er aber sein Haus in Ravenna verläßt, führt er seiner Frau als Begleiterin und Dienerin eine gewisse Maria zu, die sich unentgeltlich hat dingen lassen. Er hat sie acht Tage lang durch ganz Ravenna suchen müssen (daher der Titel: Maria per Ravenna). Diese Magd ist niemand anderes als Diomedes der sich in Voraussicht der Dinge verkleidet hat und nun in Abwesenheit des Alten seine Stelle aufs beste ausfüllt. Als aber eines Tages den heimgekehrten Gatten der Haber sticht, sich dem hübschen Dienstmädchen seiner Frau zu nähern, da entdeckt er mit Schrecken die wahre Natur dieser Maria und jagt sie aus dem Haus. Ginevra weiß sich zu helfen, streut trockene Bohnen auf die Treppe, damit der Alte ausgleite – und richtig! er stürzt, bricht sich das Genick und die junge Frau gibt ihm sanza discretione einen Beilschlag auf den Kopf. — Jetzt kann sich das junge Pärchen heiraten.

Der unbekannte Verfasser, der gewiß noch dem 15. Jahrhundert angehört, schreibt in rohem und zotigem Spielmannston, was ihn nicht hindert, seine Erzählung mit rhetorischen und mythologischen Fetzen auszustaffieren. Der Schwank lehnt sich an eine vielumstrittene italienische Redensart an: Cercar Maria per Ravenna = seinen eigenen Schaden (oder überhaupt etwas Unzweckmäßiges) suchen.

Varnhagen macht auf eine russische Novelle von Puschkin (Dornik v Kolomně) aufmerksam, die ein ähnliches Motiv verwertet. Daß sich ein Jüngling als Kammerfrau bei seiner Liebsten einführt, ist freilich ein uralter Kniff – der Novellisten sowohl wie vielleicht auch der Jünglinge.

Manacorda, Guido, Petrus Angelius Bargaeus (Piero Angeli da Barga) Pisa, Nistri 1903. 131 S. Gr. 8°. Sonderabzug aus den Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa, Vol. XVIII.

Die Vertreter des absterbenden Humanismus in Italien sind im ganzen keine sehr anziehenden Persönlichkeiten. Um so dankbarer muß man sein, wenn ein wohlunterrichteter, gewissenhafter und geschickter Forscher wie Guido Manacorda es unternimmt, uns eine dieser verblaßten Figuren wieder etwas näher zu bringen.

Nicht nur daß der Verfasser bekannte und hin und wieder zerstreute Nachrichten über Leben und Werke des Angeli da Barga (1517–1596) in wohlerwogener, kritischer und ansprechender Form zusammenstellt – er hat auch ein ansehnliches, bisher unediertes Material gehoben und ver-

arbeitet. Mancher dunkle Punkt in dem reichbewegten Leben des Dichters und Gelehrten wird erhellt, und die Bedeutung seiner zahlreichen und umfangreichen Werke wird vielfach von einer neuen Seite gezeigt. — Es sei besonders auf die Quellenanalyse und die hübsche ästhetische Würdigung des Lehrgedichtes von der Jagd (Cynegeticon), sowie auf den Abschnitt über die Syriade hingewiesen, wo das Verhältnis dieses verwickelten Heldengedichtes zu Tassos „befreitem Jerusalem" endgültig geklärt wird. Beide Epen sind, trotz der engen Verwandtschaft des Stoffes, unabhängig voneinander konzipiert worden, haben sich aber im Laufe ihrer Entstehung, besonders gegen den Schluß hin, doch noch gegenseitig beeinflußt. Kulturgeschichtlich bemerkenswert sind die Reden des Angeli, von denen uns der Verfasser einige knappe Auszüge mitteilt; und besonders dankenswert ist der reiche bibliographische Anhang.

Heidelberg. Karl Voßler.

Olav Kyrre-Olsen, Salomon Geszners Skrifter i Danmark og Norge. Et Bidrag. Bergen, Giertsens Forlag, 1903. 54 S. 8°.

Berta Reed, The Influence of Solomon Gessner upon English Literature. Philadelphia 1905. 118 S. gr. 8°. Reprinted from German American Annals. III. Band.

Kyrre-Olsens zierliches Schriftchen zerfällt in zwei voneinander geschiedene Teile, von denen der erste mit dem im Titel genannten Thema so gut wie nichts zu tun hat. Er enthält (S. 5—25) eine zwar flott und frisch geschriebene, ganz anziehende allgemeine Charakteristik Geßners und seiner Werke und ganz hübsche Bemerkungen über seinen Stil und seine Sprache, auch einige Übersetzungsproben, was sich alles recht gut und glatt liest und im wesentlichen richtig ist, aber wissenschaftlich ist das bedeutungslos, denn wir erfahren nur lauter längst und allgemein bekannte Dinge. Mitunter finden sich auch ziemlich nahe Anklänge an deutsche Arbeiten, wie z. B. an Wölfflin, und auch an Oberflächlichkeiten fehlt es nicht, wie mehrfache Druckfehler beweisen. Seltsam berührt auch S. 13 das naive Geständnis des Verfassers, als er das Verhältnis des *Daphnis* zum Romane des Longus mit einem Zitat aus Wölfflin abtut, daß er selbst weder das Werk des Longus noch die von Geßner benutzte Übersetzung Amyots kenne; aber wenn man überhaupt in einer wissenschaftlichen Arbeit solch eine Frage erwähnt und über ihre Beantwortung nicht ganz sicher ist, so muß man doch schon selbst einmal zusehen und die betreffenden Dichtungen selber lesen. Seite 17 läßt er bei einer Probe aus der Idylle *Palemon* gerade die Hauptsache aus, nämlich die Liebesworte, die Amyntas seinem Körbchen zugeflüstert hat und die nun Phyllis der Chloe mitteilt, und begnügt sich mit einer zweizeiligen eigenen Inhaltsangabe. — Eine Überschätzung ist es wohl, den *Ersten Schiffer* als ein noch für moderne Menschen lesbares Werk zu bezeichnen.

Wichtiger, aber freilich auch etwas trockener ist der zweite Teil (S. 25—54), der mit bibliographischer Treue die skandinavischen Übersetzungen Geßnerscher Werke verzeichnet und hier und da einige literargeschichtliche Bemerkungen daran anknüpft. Die erste erschien in dänischer Sprache Kopenhagen 1763 von F. C. Scheffer (Daphnis, eller den Uskyldige Kierlighed); 1764 kommt eine dänische Übertragung vom *Tod Abels* ohne Verfassernamen heraus, die wahrscheinlich von Charlotte Biehl herrührt. 1767 finden wir eine zweite Übersetzung desselben Werkes, die Hans Pontoppidan nach Hubers französischer Übertragung in geschraubten Alexandrinern anfertigte. Ein Jahr später erschien noch Claus Fastings Übersetzung von *Evander und Alcimna*, an die sich eine ziemlich heftige literarische Fehde anschloß. 1770 folgt dann *Der erste Schiffer* in der Übersetzung von Peder Topp Wandal und 1781 endlich *Geszners samtlige Skrifter, oversatte ved* H. J. Birch in zwei Bänden. Daneben gab es dann noch einige andere Übertragungen in dänischen Zeitschriften, von denen allenfalls noch eine in Versen zu erwähnen ist, die der Idylle *Zephyre* von Lyder Sagen in Rahbeks Kalender *Charis* für 1803. — Geßners Werke waren demnach im Norden recht wohl bekannt und allem Anschein nach viel gelesen, aber einen wirklichen Einfluß im literarischen Sinne haben sie nach Kyrre-Olsens Ausführungen, die wir freilich nicht nachzuprüfen vermögen, auf die skandinavischen Dichter doch nicht ausgeübt; denn nur ein einziger Vertreter der dänisch-norwegischen Aufklärungszeit zeigt sich als unmittelbarer Nachahmer Geßners, das ist P. F. Suhm, der schon 1772 einen Band *Idyller og Samtäler* erscheinen ließ. Einige von diesen weisen zwar nordische Färbung auf, aber nur in den Namensformen; das Denken und Sprechen ist bei Brynhild und Halfdan ganz genau so wie bei Amyntas und Chloris. Geßnerische Stimmung findet sich auch in Suhms späteren *Nordiske fortœllinger*. — Geßners Bedeutung für den Norden beruht in der Hauptsache nur darin, daß er die Entwicklung des Naturgefühls daselbst vorbereitet, Rousseau und der Romantik die Wege geebnet hat.

Königsberg i. Pr. Hermann Jantzen.

Bedeutender erscheint die Stellung Geßners innerhalb der auf England wirkenden deutschen Literatureinflüsse (vgl. Studien I, 239 f.). Berta Reed erklärt, Geßner habe im 18. Jahrhundert in England mehr Teilnahme geweckt als Klopstock und Lessing (S. 7), da dem Schweizer Dichter oder mindestens seinem bereits 1761 übersetzten „Death of Abel" die Vorliebe der Engländer für religiöse Poesie mit zugute kam. Die Eclectic Review erklärte 1810, Geßners biblische Idylle habe an Beliebtheit mit Pilgrim's Progress und Robinson Crusoe gewetteifert. Von 1761 bis 1853 folgten Übersetzungen gerade dieser Idylle, während die erste englische Gesamtübertragung von Geßners Idyllen erst 1802, eine bessere 1805, die erste Übertragung in Versen 1809 in London erschien. Die in Amerika gedruckten Übersetzungen sind, wie schon Fr. H. Wiltzen (Early Influence of German Literature in Amerika) angab und B. Reed bestätigt, nur Neudrucke der englischen Übersetzungen. Zum Texte eines Oratoriums wurde Abels Tod in Amerika noch 1844 ge-

wählt; englische Nachahmungen verzeichnet Reed S. 115 f. Im ersten Teile ihrer Arbeit stellt sie die Urteile englischer Zeitschriften über Geßner zusammen; im zweiten sucht sie Spuren seines Einflusses bei Cowper, Coleridge, Wordsworth, Byron festzustellen.

Breslau. Max Koch.

Fries, Albert, Stilistische und vergleichende Forschungen zu Heinrich von Kleist mit Proben angewandter Ästhetik. Berlin, Verlag von E. Ebering, G. m. b. H. 1906. 108 S. 8°. Berliner Beiträge zur germanischen und romanischen Philologie. Bd. XXX. Germanistische Abteilung Nr. 17.

Das vorliegende Buch könnte einem Bau verglichen werden, der, streng gegliedert und künstlerisch ornamentiert, in seinen Grundstein die Worte eingemeißelt trägt: „Alles, was er geschaffen, sagt uns: ich bin Kleistisch.“ Wäre es als Bewerbung um einen Preis eingeliefert worden, dürfte ihm kein zutreffenderes Kennwort als der andere Ausspruch Erich Schmidts vorgesetzt werden: „Kleists Stil ist ganz sein.“ Tiefer wenigstens hat keiner seiner Vorgänger den Gehalt dieser Sätze erfaßt und geistvoller und scharfsinniger sind sie bisher nicht begründet und belegt worden. Da Fries sich schon einige Male als feinfühliger Stilinterpret hervorgetan hat, so ist es nicht verwunderlich, daß wir auf seinen Pfaden an ungeahnte Aus- und Fernblicke gelangen, die für alle weiteren Studien nicht ohne Wirkung bleiben können. Nicht als erster hat er diesem schwierigen Teile der Kleistforschung seine Kräfte gewidmet. Mehrere seiner Vorläufer kennt er gut und erkennt ihre Verdienste an, ja er konnte den grundlegenden und schätzenswerten Schriften früherer kein größeres Lob spenden, als daß er einen kleinen Abschnitt seines Buches (S. 17–25) geradezu „Als Ergänzungen zu Minde-Pouets Zusammenstellungen“ bezeichnete (vgl. z. B. außer S. 17 noch S. 1. 8. 35. 74. 77 und „Studien“ IV, 242) oder, wie es vorher geschah, unmittelbar auf R. Weißenfels' „vortreffliche Untersuchung“ verwies. Von einer Abhängigkeit darf dabei natürlich nicht gesprochen werden. Fries betrachtet vielmehr denselben Gegenstand von anderen Gesichtspunkten aus als seine Vorgänger und kommt auf eigenen Wegen zu durchaus selbständigen Ergebnissen. Ich schränkte seine Kenntnis auf „mehrere“ ein, weil er, absichtlich oder unbewußt bleibe dahingestellt, dies und das ungelesen ließ, um unbeeinflußt seine Richtung halten zu können. Von Fries hätte Kleist gewiß nicht sagen können, was Penthesilea an Achill einmal tadelt (v. 2388 f.): „Was ich ihm zugeflüstert, hat sein Ohr Mit der Musik der Rede bloß getroffen.“ Zwar hat er auch der „Musik der Rede“ gern gelauscht, sich an ihrem Wohllaut erbaut, vielleicht berauscht, weit lieber aber ist er den geheimnisvollen Lauten bis zu ihrem letzten Ursprung gefolgt, hat auf die fein differenzierten Schwingungen der Seele geachtet und der Zahl und Kraft ihrer Pulsschläge nachgeforscht. Die Sprache ist von einem „Sprachgewaltigen“ einmal der „Atem der Seele“ genannt worden. Wäre es möglich, daß jemand über den Sinn dieses schönen Gleichnisses sich im un-

klaren befände, dies Buch legte ihm die unverblümte Bedeutung dar, führte die Wahrheit und Berechtigung eines solchen Bildes vor.

Unser Verfasser hat seinem Werke in den „Studien" 1904 zwei Abhandlungen voraufgesandt, auf welche er im „Schlußwort" (u. a. auch auf S. 65) aufmerksam macht und im Buche mehrfach Bezug nimmt, oder das dort angedeutete hier breiter ausführt. Man würde dem Buche schon äußerlich, wenn dies auch nicht besonders gesagt würde, ansehen, daß es das Ergebnis Jahre währender Untersuchungen ist, und daß es nicht in einem Zuge fertig gestellt wurde. Die Nachträge und Fußnoten tun es dar; von letzteren wüßte man andernfalls sonst des öfteren nicht, warum sie unter, statt im Texte stehen, und doch gereicht, was zunächst als Unbequemlichkeit erscheint, dem Ganzen schließlich zum Vorteil, da der gewissenhafte, prüfende Leser — und für andere ist es nicht geschrieben — sich veranlaßt fühlt, zurückzublättern, so noch reichlicher Gewinn einheimsend. Fries „sieht es als eine Art Lebensaufgabe an, ein erschöpfendes Bild von Kleists Stil zu geben"; wir dürfen also „einer umfassenden Behandlung des Stoffes" noch gewärtig sein. Von welchem Geiste diese durchweht sein wird, kann nicht zweifelhaft sein, da sich der Verfasser auch über „das Ziel", dem er nachstrebt, in nicht mißzuverstehender Weise äußert. Nicht Stilerscheinungen, die jeder Beobachter erkennen muß, will er aufzählen; „vornehmlich" solche, „für die dem kalten Verstande taugliche Maßstäbe fehlen", reizt es ihn aufzusuchen, „und vor allem will er nicht nur die Erscheinungen selbst nachweisen", nicht „negativ feststellen, welche Abweichungen von der gewöhnlichen Wortfolge, welche metrischen Lizenzen usw. der Dichter sich gestattet", sondern „den künstlerischen Gründen, den inneren Gesetzen nachspüren, auf denen sie beruhen". Als geniale Mittel, verwendet zur Versinnlichung einer künstlerischen Idee, soll der Leser sie erkennen und bewundern. „Um den Widerhall von Kleists Psyche in seiner Sprache zu finden, müssen wir gewisse immer wiederkehrende Klangreihen, Klangwellen, die er gern fluten läßt, belauschen und in ihrer Eigenart zu erfassen suchen." Den Leser will er lehren, „mit dem inneren Gehör, mit dem geistigen Tastsinn jene seltsamen Satz-, Ton-, Wort- und Versgebilde in sich nachschwingen zu lassen, sich einzufühlen in den seltsamen Dialekt, den Kleists Genius redet", will ihn anleiten, ein wenig Kleist zu werden, wenn er Kleist liest. Daß sich eine solche Aufgabe im objektiven Sinne nicht restlos lösen läßt, daß es keine sicheren wissenschaftlichen Methoden für ein solches Ziel gibt, verhehlt sich der Verfasser nicht, er weiß aber auch, daß in diesem subjektiven Verfahren die einzige Möglichkeit liegt, zu solchen zu gelangen. Je zahlreicher sein Beispiel Nachahmung findet, um so schneller wird diese Ergebnisse zeitigen, die auf absoluten Wert Anspruch erheben dürfen.

Einen ziemlichen Raum sowohl in dem Buche, als in den voraufgegangenen Abhandlungen nehmen die „Beeinflussungen" ein. Fries weist im einzelnen nicht nur nach, welche von den Werken früherer Dichter Kleist gelesen; darüber waren wir in vielen Fällen schon, sei es durch Kleist, sei es durch die Vorgänger unseres Verfassers unterrichtet, sondern er tut dar, wie vorgefundene Ideen, Bilder, Wendungen und Rytmen von Kleist ver-

wendet, oder wie solche, wenn sie durch frühere Dichter inspiriert wurden, sich in Kleists Seele neu gestalten, durch Kleists Fantasie umgeschmolzen werden. Immer kommt es Fries darauf an zu zeigen, wie Kleist bereits vorhandene Motive mit seinem Selbst durchtränkt, sie assimiliert und so ein Eigentumsrecht an ihnen erworben hat; und unter welchen ästhetischen Anschauungen oder Instinkten dies vor sich ging. Neben vielen neuen Belegen, die er beibringt, nennt er eine Anzahl Namen, die bisher als für Kleist von Bedeutung kaum aufgeführt werden konnten. Sehr ausgiebig und überzeugend ist er in seinen Nachweisen bei Schiller, Shakespeare, Lessing und Goethe. Für letzteren hebe ich als besonders wertvoll hervor, was er über die Wirkung des „Faust" (S. 9) sagt. Neues bietet er auch über die Bedeutung der Lutherschen Bibel, des Homer und der griechischen Tragiker für Kleist. Mit mehr oder weniger ausführlichen Hinweisen begnügt der Verfasser sich bei Klopstock, Wieland, Herder, Voß, Klinger, Bürger, Brentano und Schlegel (Calderon). Weniger lag ihm daran, den Einfluß der französischen Literatur zu erörtern, und wenn er eine Sonderuntersuchung über die Einwirkung des Helvetius (S. 105) anregt, so müßte meines Erachtens eine solche über Kleists Kenntnis des Rousseau noch mehr zu fordern sein. Bei Ausblicken auf jüngere Autoren begegnen wir Liliencron und Wildenbruch. Immer aber betrachtet man seinen Reichtum mit dem Gefühl, daß Fries an Parallelstellen, stofflichen Vergleichen und Beeinflussungen noch mehr hätte geben können, wenn er sich nicht selbst Beschränkungen auferlegt hätte.

Von wissenschaftlichen Werken, die Kleist nachweislich kannte, durchforschte Fries auf den sprachlichen Einfluß hin die „Kosmologischen Unterhaltungen" von Wünsch und kam zu beachtenswerten Ergebnissen. In diesem Buch haben die Quelle zu Schillers „Taucher" außer Fries auch Weißenfels und ich unabhängig voneinander gefunden; wem die Priorität gebührt, dürfte schwer zu entscheiden sein. Nach uns ist diese Entdeckung noch Ernst Kayka geglückt.

Über Kleists wissenschaftliche Bildung sind, was Art und Umfang derselben anbetrifft, bestimmte und ausreichende Angaben nicht erhalten und für seine Studien wurden nur gelegentliche, sehr dürftige Nachrichten überliefert, die durch Rückschlüsse ein wenig ergänzt werden konnten. Da für die Kenntnis seines Werdens und Schaffens und die Beurteilung seines Wesens und Wirkens dahin zielende Mitteilungen sehr nützlich wären, sollte beiden Fragen in hohem Maße Aufmerksamkeit und Fleiß gewidmet werden. Der biographischen Forschung liegt in erster Linie ob, hier neues Material herbeizuschaffen, oder Mittel zu finden, durch die es zu erlangen wäre. Auf einen dahin führenden, bisher aber nicht betretenen Weg, glaube ich hier zum ersten Male hinweisen zu müssen. Die Ausleihebücher der Bibliotheken müßten, so nahm ich an, uns hier einen Schritt weiterführen. Es kamen in Betracht die Universitätsbibliotheken zu Breslau, der die Bücherschätze der Viadrina einverleibt wurden, zu Würzburg, Leipzig, Königsberg, die Bibliothèque nationale zu Paris, die Großherzogliche Bibliothek in Weimar und die Königlichen Bibliotheken in Berlin und Dresden. Meine Anfragen hatten nur in einem Falle Erfolg. Daß sie im übrigen ergebnislos blieben, hatte

seinen Grund darin, daß die alten Ausleiheverzeichnisse entweder ganz fehlten, lückenhaft sind oder nicht bis zu der in Frage stehenden Zeit hinabreichten. Eine höchst erfreuliche Ausnahme bildete die Königliche öffentliche Bibliothek in Dresden. Was sich dort feststellen ließ, teile ich im folgenden mit, nicht aber, ohne zuvor an dieser Stelle der Verwaltung meinen ergebensten Dank abzustatten. Im Jahre 1803 entlieh Heinrich von Kleist in Dresden: 1. „Aristophanis Wolcken übersetzt von Schütz, Halle 1798" für die Zeit vom 17. Juni bis 15. Juli. Am 18. Juni forderte er noch: 2. „Tragisches Theater der Griechen, des Sophokles erster Band", welches Buch er mit dem ersten zugleich ablieferte. – Für die folgenden Angaben ist als Entleiher stets nur „v. Kleist" notiert. Da nun später, z. B. den 5. Februar 1814, in der Rubrik: „Nahme des Empfängers" wieder „v. Kleist" auftaucht, so ist für Nachstehendes Heinrich von Kleist nur sehr wahrscheinlich. Für die Zeit vom 19. Dezember 1808 bis 2. Januar 1809 waren 3. „Josephi Werke 1736", und bis zum 1. Februar 1809 zugleich noch: 4. „Michaelis mosaisches Recht Bd. 1 und 2" in Kleists Händen. Den 2. Band des letztgenannten Werkes behielt er dann noch vom 1. Februar bis zum 2. März. 5. „Fréderic II. œuvres posthumes 1788" benutzte er vom 2. Januar bis 1. Februar 1809, und endlich gab er am 1. März 1809: 6. „Krause, Geschichte der Hohenzollerischen Regenten. Halle 1805", drei Bände, die er am 9. Januar entnommen hatte, zurück. Alle diese Schriften, deren Bedeutung für Kleists künstlerisches Schaffen ich in anderem Zusammenhange zu erörtern gedenke, dürften auch für Fries' Studien manches versprechen.

Zu neuen Erwägungen auf dem Gebiete der Kleistbiographie gibt Fries vielfache Anregungen in dem Kapitel: „Psychologisches. Lebensbeziehungen in den Werken." Züge in Kleists Dichtungen, die der Verfasser auf Erlebnisse zurückführt, Andeutungen über seelische und körperliche Vorgänge, die er aus individuellen Erfahrungen ableitet, werden im einzelnen begründet. Manchmal erscheint er mir hierin doch zu hypothetisch, so wenn er verschiedenes „mit dem Slavischen im Blute Kleists" erklären möchte, was mir, abgesehen davon, daß wir auch über das slavische Element in des Dichters Ahnenreihe recht wenig wissen, leichter aus der Naivität des Naturmenschentums verständlich wird. Immerhin kann nicht oft genug betont werden, daß uns Kleist ganz anders entgegentreten würde, wenn wir für die Würdigung seiner Persönlichkeit nur annähernd aus so guten Quellen schöpfen könnten, wie dies z. B. bei Goethe der Fall ist.

In dem Hauptabschnitte: „Neue Beobachtungen und Forschungen zu Kleists Stil und Sprache" ist der Verfasser, ich möchte fast sagen, unerschöpflich im Nachweisen der Mittel, die sich Kleist oft nach langem Ringen, öfter im dunkeln Drange seines Genius darboten, um seinem Kunstgefühl zur Darstellung zu verhelfen. Was Fries über: Voranstellung des Wichtigen, Isolierung und Retardation, Einfügung der Relativsätze, Anwendung der rhetorischen Frage zur Konstatierung des Unbeschreiblichen, Gebrauch des Enklitikon, Stellung des Subjektes, appositionelle Anordnung des Adjektivs nach betontem Substantiv, Verschmähung des farblosen Pronomens, „Zusammenschirren" zweier Adjektiva im Novellenstil, Bau der direkten Rede,

überhaupt die „schöpferisch männliche" Art Kleists, der nicht will, daß die „Sprache für ihn dichte und denke", geistvoll ausführt und verschwenderisch durch Beispiele beleuchtet, kann man kaum oft genug lesen, und viele seiner Gedanken und ästhetischen Urteile müssen einem, wenn man beim Lesen der Kleistschen Dichtungen an die besprochenen Stellen kommt, von neuem lebendig werden, sich so fruchtbar erweisend. Gern stützt er, was vor ihm nie in diesem Maße geschah, seine Ausführungen durch Kleists eigene theoretische Erörterungen oder beruft sich des öfteren auf die Meinung des Dichters. Dabei findet er vielfach Gelegenheit, außer über den Rytmus der Prosa, die tiefgreifendsten Bemerkungen über Kleists Metrik zu machen. Ich verweise nur auf das, was er („Studien" IV, 246f.) über den Bau der Verse in der „Hermannsschlacht" zu sagen hat, und meine, das seien Beobachtungen, die pfadweisend für alle Zukunft bleiben. Sie werden wiederum Veranlassung, die musikalische Wirkung, die Melodie der Verse aus Kleists musikalischer Begabung herzuleiten und für den deklamatorischen Vortrag mancherlei Winke beizusteuern. Was er über die ästhetische Wirkung der Satz- und Absatzschlüsse zu sagen weiß, muß um so nachdrücklicher hervorgehoben werden, als es an dahin zielenden Untersuchungen in der deutschen Philologie bisher fast ganz fehlte.

Stilstudien scheinen Fries Lebensbedürfnis zu sein, hat er sich doch in der Festschrift der „Studien" zum 9. Mai 1905 Schillers Stil und Metrik, dann die sprachlichen Eigenheiten in Goethes „natürlicher Tochter" zum Arbeitsgebiet erkoren und zu der Probe, die sein Buch enthält, schon einen weiteren wichtigen Beitrag in der „Zeitschrift f. d. österreich. Gymn." (1906, Heft XII) geliefert.

Bei den Kleistforschungen ist es leider nicht ohne Druckfehler abgegangen, viele hat der Verfasser nachträglich selbst verbessert, einer aber, der recht störend wirken kann, ist S. 100, Z. 3 v. u. stehen geblieben; dort ist „Laube" statt „Laune" zu lesen. Einen sachlichen Irrtum, der ihm in den „Miszellen" („Studien" IV, 237) unterlief, nämlich daß Bilder in Kleists Sprache, die auf Persien Bezug nehmen, vor 1807 nicht auftreten, hat er durch ein Beispiel (S. 62) stillschweigend berichtigt, ein weiteres ließe sich aus den Briefen an die Braut beibringen. Schade ist es, daß dem Buche, das jeder Kleistforscher gern zur Hand nehmen wird, nicht ein ausführliches Inhaltsverzeichnis mitgegeben wurde, wenigstens ein Verzeichnis aller der besprochenen Kleiststellen hätte nicht fehlen dürfen.

Das Buch ist Ernst von Wildenbruch mit einem an Opitz gerichteten Wort Flemmings gewidmet worden. Daß Wildenbruch und Kleist schon einige Male in Parallele gestellt worden sind, führt auch Fries an. Schöner und beziehungsreicher hat dies wohl niemand getan als Gottfried Keller, der, nachdem ihm der Verherrlicher der Vaterstadt Kleists fünf seiner Dramen zugesandt hatte, über diese an Theodor Storm schrieb: „Sie machen den Eindruck, als ob sein seliger Mitbürger Heinrich von Kleist auferstanden wäre und mit gesundem Herzen fortdichtete."

Frankfurt a. O. Paul Hoffmann.

Notizen.

Ein „außerordentliches Ergänzungs[Scherz]blatt zur allgemeinen Literaturzeitung“ (Halle, Sonntag, den 16ten September 1821) liegt vor mir.[1]) Der Begründer[2]) und Hauptleiter derselben, Christian Gottfried Schütz († 7. Mai 1832) dürfte es gesandt haben, wenigstens ist, von Böttiger's („Ubique's“) Hand, darauf noch zu lesen: „Artik . . Hofrath . . in H . . .“. Dieses Unicum (?), das die Teilnehmer der Hochzeit des schöpferischen Musikdirektors „Wilhelm“[3]) Loewe in Stettin und des Fräulein Julie[4]) von Jakob, einer Tochter des Professors der Staatswissenschaft Ludwig Heinrich v. J. zu Halle, erheitert haben wird, sei hiermit der Vergessenheit entrissen. Der Leser wird sich an den geistreichen, oft mehr als gewagten Späßen, dem attischen Salze auf der – Professoren-Festtafel, freuen. Unter dem gewöhnlichen „Kopfe“ der „. . . Ergänzungsblätter“ folgen nun in genauer Wiedergabe:

I. Recensionen.

Schöne Künste. Halle, in der Expedition des Hallischen Patriotischen Wochenblatts: Amor der Löwenbändiger, ein Beytrag zur Geschichte der bildenden Künste, nebst einer Kupfertafel. 1821. X. und 150 S. 8.

Eine sehr schätzbare artistische Monographie über ein ungemein sinnreiches und anmuthiges Bildwerk, welches sich gegenwärtig noch im Besitz des Herrn Staatsraths von Jakob zu Halle befindet, in Kurzem aber, wie wir hören, nach Stettin kommen soll. Wir bedauern diesen Verlust eben so wenig, als wir den guten Stettinern zu dieser Acquisition gratuliren. Schon im Alterthum waren bekanntlich die bildlichen Vorstellungen von Eroten, welche Thiere bändigen, nicht selten, denn sie sowohl als Götter und Menschen, ja selbst die Pflanzen und Blumen standen nach den zarten Ideen der griechischen Mythologie unter der Herrschaft dieser muthwilligen Knaben. Ein berühmtes Werk dieser Art besaß Varro von der Meisterhand des Arcesilaus. Es stellte eine Löwin vor, mit mehreren um sie spielenden kleinen Liebesgöttern, (Plinius 36. 4. §. 13.) und eine ähnliche Gruppe, schmeichelt man sich in Stettin jetzt gleichfalls, binnen einigen Jahren auch noch zu erhalten. Auf der hier mitgetheilten Kupfertafel erblickt man den Amor auf einem stattlichen Löwen sitzend, den er bloß mit einem überaus kleinen und zierlichen Klapppantöffelchen regiert. Der Zauber des Liebesgottes, der hier in einer lieblichen Mädchengestalt erscheint, hat den König der Thiere bereits so humanisirt, daß er nicht nur jede Spur des Ausdrucks von Grausamkeit völlig verloren hat, sondern vielmehr ganz wie ein verliebter Jüngling aussieht. Dabey ist er sehr musikalisch, denn mit den vorderen Tatzen spielt er auf einem Fortepiano (wahrscheinlich zur Anspielung auf den Löwen in der Zauberflöte), schmachtend nach seiner zarten Last hinaufblickend, das Duett „Bey Löwen, welche Liebe fühlen Fehlt auch ein gutes Herze nicht“. Der, leider ungenannte Verfasser, hat sehr geistreiche Conjekturen hierüber, wie auch besonders über das Symbol des Pantoffels aufgestellt, die seine Schrift der Feder unsrer trefflichsten Kunsterklärer wie Böttiger, Göthe [!], Hirt u. s. w. vollkommen würdig machen. Auch zum Dichten aber scheint er Talent zu haben, denn er hat diesen Versuch in sehr wohlklingenden und gefühlvollen Leoninischen

---

[1]) In Bd. 184 der Original-„Briefe an C. A. Böttiger“ (Schütz, vierter Gatte der Hendel-Schütz, von der er geschieden wurde) auf der K. ö. Biblioth. zu Dresd. [2]) Ihr eigentlicher Stiftungstag ist der 4. August 1784. [3]) Gemeint ist Karl, der Balladenkomponist, man vgl. dessen Selbstbiographie, herausgeg. 1870, von Bitter, 64 ff. [4]) Starb schon nach 1½ Jahren, Schwester der „Talvj“ (= Therese Amalie Louise v. J.), „unseres kräftigen Mädchens in Halle, die uns mit männlichem Geiste in die serbische Welt einführt“ (Goethe).

Versen, überaus anpassend, der liebenswürdigen Tochter des Besitzers dieser schönen Gruppe, dem Fräulein Julie von Jakob, dedicirt. Derselben finden wir auch folgendes, äußerst elegant in Maroquin gebunden und auf dem feinsten Velinpapier gedruckte Büchlein zugeeignet:

Leipzig, b. Brockhaus: Polyhymnia, Taschenbuch für junge, besonders musikalische Eheleute auf das Jahr 1822. Mit 6 Kupfern zu Shakspeare's Sommernachtstraum und Romeo und Julia von Coupé in Paris. VI und 280 S. 12.

Ein würdiges Seitenstück zu der allgemein geschätzten Urania dieses wackern Verlegers, das auch bereits alle Censuren, seines unschuldigen Inhalts wegen, glücklich passirt hat. Es enthält eine für alle Candidaten des heiligen Ehestandes höchst beherzigungswerthe Sammlung kleiner lehrreicher Aufsätze, Erzählungen und Poesieen in bald ernst- bald scherzhafter Weise. Vorzüglich hat Rec. als einem alten und erfahrenen Praktikus auf dieser Bahn des Lebens, folgendes humoristisches Gedicht[1]) gefallen:

Die Pantoffeln.

An den Herrn Musikdirektor Löwe.

Pantoffeln müssen seyn! Das sagen alle Kenner, Das lächeln still die Frau'n, Das seufzen laut die Männer! Der große Apfelbiß, Den Adam unternommen, Gabs nicht Pantoffeln schon, Ganz anders wärs gekommen! Der gute Socrates, Der alte treue Ritter, Sah auch Pantoffeln schon In seinem Rosengitter; Xantippe ließ sie oft, Ich rühm' es unverhohlen, Wenn sie nicht hielten mehr, Vom Nadelgeld besohlen.

Im heilgen deutschen Reich, Ach! auch zu unsrem Frommen, Ward die Erfindung bald Mit Beyfall aufgenommen, Wenn die gestrengen Herrn Mit Schwerdt und Lanze ritten, Kams innerhalb der Burg Klip Klap daher geschritten.

Doch der Pantoffel Werth, Thät erst sich ganz bewähren, Als man das Rauche gar Anfieng herauszukehren. Sanct Peter einst zu Rom Ließ den Pantoffel küssen Und alt und neue Welt Fiel zu Sanct Peters Füßen.

Drum zieht Pantoffeln an, Wollt ihr wie dieser strahlen, Nenn Soccus und Cothurn Sie oder nur Sandalen. Aus dem, was ich erzählt, Da läßt sich leichtlich schließen, Wer nicht Pantoffeln trägt, Der muß Pantoffeln küssen.

Und da auch Abul Casem lehrt, Wie schlimm es kann ergehen, Wenn man nicht, wo sie stehn, Läßt die Pantoffeln stehen, Wie es ihm einst ergieng; So lernt an ihm Euch spiegeln, Laßt die Pantoffeln stehn Und laßt das kluge Klügeln.

Zumal, da unsre Frau'n Sich wahrlich Mühe geben, das herrliche Gemächt Mit Blumen zu umweben, In Blau und Hoffnungsgrün – Sie thuns um unserwillen – In zartes Rosenroth Das gute Leder hüllen.

Pantoffeln müssen drum Gehalten seyn in Ehren, Was würde seyn die Welt Wenn nicht Pantoffeln wären? Und sagt: warum der Herr Pantoffeln schaffen wollen, Wenn man sie tragen nicht Und tragen lassen sollen?

Die Lehre, die ich jetzt Der Menschheit vorgetragen, Die mög' in jeder Brust Gedeih'n und Früchte tragen. Was so im Innern spricht, So in der Weltgeschichte, Das macht der Hölle Bund, Der Löwe nicht zu nichte.

Auch folgende artige Charaden dieses niedlichen Ehestands-Büchleins können wir nicht unterlassen, unsern Lesern und Leserinnen zur Prüfung ihrer Divinationsgabe hier mitzutheilen:

Zwei Sylben hab ich nur zu geben; Jedoch die erste ist der Anfang aller Leben Was Erd' und Himmel hat, was seyn wird, war und ist; Des

[1]) Hier fortlaufend wiedergegeben.

neu erwachten Frühlings Kosen, Den edlen Most, die Erstlingsblüth' der Rosen, So wie das Mädchen, das dich küßt.

Doch führst du mit Urania's Geleite Das Mädchen nun zum Traualtar; Dann wird sie, die mein Alles war Durch Hymens Zauber meine zweyte.

Dich reize Freund, mein Erstes nie zu viel, Sonst lohnt dich selten ein erfreulich Ziel. Mein Zweytes theile klug und sparsam ein, Willst du zufrieden mit dir selber seyn. Mein Ganzes gab dein freundliches Geschick Als Grundstein dir, zu deinem Erdenglück.

Die ersten zwey sind süß und mild Der künftgen Wonne schönstes Bild. Es schwamm dein Herz auf wilder Welle, Sie bringen's sanft zur holden Stelle. Die andern zwey, im Gegentheil Gewähren Mißmuth nur, kein Heil.

Nicht süß ist was sie uns bescheiden, Vom Arzt mag man sie höchstens leiden. Das Ganze dient den ersten Zwey, Ist schön geputzt, stolziert dabey, Hat auch den Nahmen von dem Süßen, Kann aber – Nichts davon genießen!

Die, wie man schon aus der Urania weiß, sehr zierlich ausgeführten Kupfer zum Shakspeare stellen hier die holde Julie in der letzten Scene des ersten, der zweyten des folgenden, und der fünften des dritten Actes, mit ihrem Romeo, und dann den wackern Löwenspieler aus dem Zwischenspiel des Sommernachtstraum bey der Stelle vor, wo er sagt: ‚Brüllen will ich so artig, daß das schöne Fräulein sprechen soll; brülle noch einmal mein liebes Löwechen! brülle noch einmal!' u. s. w.

Astronomie. Berlin, beym Vf.: Astronomisches Jahrbuch auf das Jahr 1821 von Johann Elert Bode. 1821. XII und 420 S. 8.

Das Merkwürdigste in diesem Jahrgang, ist eine allen Sternkundigen gewiß höchst interessante, und in ihrer Art ganz einzige Beobachtung, die auch Hr. Bode seit 1774, wo er dieses seitdem allgemein geschätzte Jahrbuch begann, noch niemals zu machen Gelegenheit hatte. Es ist nehmlich zwar eine bekannte Sache, daß die Sonne in ihrer Bahn regelmäßig in ein Zeichen des Thierkreises nach dem andern tritt. Allein die ältesten Sternseher können sich nicht erinnern, daß jemals eines dieser himmlischen Zeichen selbst in das andre getreten wäre. Auf den 16. Sept. 1821 aber, wird nun diese ganz einzige, wie man glauben sollte sehr gefährliche, aber doch höchst beglückende Constellation statt finden, daß der Löwe in das Zeichen der Jungfrau tritt. Ein Fall der so außerordentlich ist, daß er einen hiesigen Liebhaber der Astrologie dessen Sache die Dichtkunst sonst eben nicht ist, zu einer wirklich dithyrambischen Ode begeistert hat, die wir in einer besonderen Beylage [1]) hier unsern Lesern mittheilen.

II. Literarische Nachrichten.

Ankündigungen neuer Werke. Der Herr Musikdirector Löwe zu Stettin, ein ausgezeichneter Virtuos auf dem Fortepiano und der Viole d'amour, wird nunmehr anfangen, auch seine eigenen Compositionen [2]) und zwar im Selbstverlag herauszugeben. Alle welche den Verfasser auch nur von Person kennen, sind von seinem seltenen Talente zu diesem Unternehmen schon im Voraus überzeugt, und haben schon längst den Wunsch genährt, diese Produkte seines Jugendfeuers

---

[1]) Dieselbe liegt mir nicht vor, ist aber in der angegebenen Selbstbiographie, 90 f., abgedruckt. Unser Schütz erscheint als Polterabend-Dichter, dessen Frau als Vortragende.
[2]) Glossen zu dessen „Edward" (Herders) und „Erlkönig" (Goethes) hätte sich Schütz nicht entgehen lassen sollen! Den „Olympier" besuchte der Student Loewe übrigens in Jena, 1820.

endlich ans Licht treten zu sehen. Er macht sich zugleich anheischig, seinen Werken in abwechselnder Ordnung bald den Stempel des energischen männlichen bald des zarten weiblichen Charakters aufzudrücken, um sich auf diesem Wege um beiderley Geschlechter verdient zu machen: auch wird er es an Nichts fehlen lassen, um sie in höchster typographischer Vollkommenheit und möglichst Druckfehler frey (da sich bey Werken dieser Art nicht wohl Verbesserungen anbringen lassen) der Mit- und Nachwelt zu übergeben. Auf Probeabdrücke kann er sich nicht einlassen, da die Integrität des Werkes nothwendig darunter würde leiden müssen. Dagegen trägt er aber auch nicht auf Subscription oder gar Pränumeration an, da er in sich selbst einen hinlänglichen Grund fühlt, seine Werke in die Hände des Publikums zu liefern, und nach der ersten Erscheinung, ihnen den fortdauernden Beyfall desselben zu verschaffen. Daß es sämmtlich Originalwerke sind, darauf kann sich das Publikum fest verlassen. Sein Talent ist so entschieden, daß es jede Hülfe fremder Künstler überflüssig, ja dem Werke selbst nur nachtheilig machen würde, so groß auch ihr Enthusiasmus in Besorgung von Aufträgen dieser Gattung seyn dürfte. Was den Plan der Ausführung betrifft, so glaubt Herr Löwe nicht erst erinnern zu dürfen, daß es auch für den talentvollsten Mann ein Problem seyn würde, seine sämmtlichen Werke auf einmal erscheinen zu lassen, daher er den Weg verschiedener in verhältnißmäßigen Zwischenräumen, aber doch von Jahr zu Jahr, aufeinander folgender Lieferungen, zu wählen für nöthig befunden hat. Die ganze Anzahl läßt sich für jetzt noch eben so wenig als der Termin der Vollendung bestimmen, doch hofft er in einem Zeitraum von 20 bis 30 Jahren das Ganze vollendet zu haben, ob es gleich geschehen könnte, daß der Verfasser auch später noch Lust und Stoff übrig behielte, dann und wann mit noch einer Lieferung hervorzutreten. Die erste verspricht er spätestens bis zu Jacobi 1822 erscheinen zu lassen, doch hofft er, dieses Versprechen eher früher als später erfüllen zu können. Die Vollkommenheit der übrigen Lieferungen wird in Ansehung des Gehalts dieser ersten keineswegs nachstehen, wenn auch in Ansehung des Aeußern, die ersten Abdrücke einige Vorzüglichkeit haben sollten. Gegen allen Nachdruck wird er sich bestens zu sichern wissen. Bestellungen im Voraus können nicht eher angenommen werden, als bis das Werk selbst erschienen ist. Die Redaction der A. L. Z. aber macht sich die größte Freude daraus, alle Freunde des Guten und Schönen, auf diese höchst erfreuliche Erscheinung schon jetzt aufmerksam zu machen.

Im Amor'schen Verlag, hinter dem Rathhaus zu Halle, wird in wenigen Tagen zu bekommen seyn: Juliens Abreise von Halle nach Stettin. Obschon diese Reise keine eben sehr große ist, so wird sie dennoch, da sie in Begleitung eines jungen feurigen Mannes und seltsamer Equipage, nähmlich eines von Löwen gezogenen Triumphwagens gemacht wird, für die empfindsame Lesewelt eine wahre Panazée seyn. Auch wird man daraus lernen können, wie man recht schnell und bequem reisen kann.

In eben diesem Verlage erscheinen nach der Ostermesse k. J. „Neue Kindtaufs- und Wiegenlieder, zum Gebrauch für junge Frauen, gedichtet und componirt von Wilhelm Löwe"; eine neue stark vermehrte Auflage von dem im Irrgarten der Liebe herumtaumelnden Cavalier, und eine gekrönte Preisschrift von einem unsrer größten Aerzte unter dem Titel: „Medicinischer Unterricht, wie sich junge Eheleute zu verhalten haben." Der Verf. empfiehlt ihnen darin besonders, sich des Nachts vor Erkältung zu hüten, sich hübsch warm zu halten, sich dann und wann einer kräftigen Gesundheitschocolade zu bedienen, und nach Verlauf der Flitterwochen täglich eine starke Dosis Zärtlichkeit mit einem einzigen Quäntchen Eifersucht vermischt, als das sicherste Präservativ vor Flatterwochen, einzunehmen. Bey Kindergeschrey aber, so wie überhaupt bey Ehestandsplagen, soll ein Pülverchen Gedult von bewährter Wirkung seyn.

Beförderungen und Ehrenbezeugungen. Herr Musikdirektor Löwe zu Stettin ist zum Ritter des Jacobs-Orden, und zugleich von der Amathuntischen Akademie zu Paphos, als wirkliches Mitglied aufgenommen worden, und da verlauten will, daß ihm auch die Hymenäische Akademie daselbst, in kurzem das Diplom zuschicken werde, so freuen wir uns im Voraus, seine weiteren Beförderungen in unserer A. L. Z. bekannt machen zu können.

Chronik deutscher Universitäten. Halle 16.[1]) Sept. 1821. Heute hat sich hier Herr Wilhelm Löwe, ein sehr liebenswürdiger junger Mann, von den vorzüglichsten Talenten und Herzenseigenschaften, zum Ehemann habilitirt. Die von ihm rühmlichst vertheidigte Disputation handelt de conditione virginitatis molestissima und der Dekan der Philerotischen Fakultät beweiset in seinem dazu geschriebenen Programm sehr bündig, was der Titel enthält: Virginem vicenariam viro esse nubilem.

Ebengedachter Löwe hat an demselben Tage auch zugleich die gewöhnliche Vorlesung pro licentia gehalten, in welcher er mit der gründlichsten Gelehrsamkeit die Frage erörtert hat: ‚Quid sit zonam Virginis solvere?' Die Disputation dazu handelt de ecstasi nuptiali, und das Programm des Procanzlers: de mariti alacritate, optimo contra cornuum incrementum remedio.

Preisaufgaben. Die Naturforschende Gesellschaft zu Halle, setzt einen Preis von 100 Jakobinern (bekanntlich eine englische Geldmünze, 4 Rthlr. 18 Gr. an Werth, die unter dem König Jakob geprägt ward) auf die beste Naturgeschichte des Löwen, worin besonders, die bisher noch nicht genug beobachtete verliebte Natur dieses furchtbaren Raubthiers, und seine daher zu erklärende Abneigung gegen den frühen Hahnenruf, so wie die auffallende Erscheinung, daß es einen Löwen geben soll, der unweit der Ostsee, frisch und munter überwintert, und nicht die gewöhnliche Baß-, sondern vielmehr eine sehr schöne Tenorstimme hat, gründlichst untersucht werden soll.

Die Akademie der bildenden Künste zu Anthropoprattopel, hat für das nächste Jahr, auf die vorzüglichste Bearbeitung eines Werks über die natürliche Bildhauerkunst, den gewöhnlichen Preis ausgesetzt. Junge Künstler werden hoffentlich hierdurch aufgemuntert werden, jeder in seinem Fache, ein Meisterstück zu liefern.

Gelehrte Correspondenznachrichten. Der fleißige Observator der Hallischen Sternwarte, Hr. Dr. Winkler, hat der Red. der A. L. Z. die neueste astronomische Berechnung mitgetheilt, daß zu Jakobi kommenden Jahres das Sternbild der Zwillinge, bekanntlich aus zwey Jakobs, dem größeren und kleinern bestehend, zu Stettin im schönsten Glanze zu sehen seyn werden, wo sich dann zugleich die Milchstraße, von den Sternkundigen auch die Jakobsstraße genannt, so wie der Jakobsstab oder Gürtel im Orion, am besten werde observiren lassen. Auch soll es jetzt wirklich kein Traum mehr seyn, daß man auf der Jakobsleiter bis in den Himmel gelangen kann.

Aus Stettin schreibt uns einer unsrer dortigen Recensenten im Fache der Botanik, höchst erfreut, daß die Flora der Pommerania in Kurzem durch zwey der schönsten Exemplare der Jakobslilie (Amaryllis formosissima Linn.) bereichert werden wird. Auch meldet er, daß der treffliche dortige Arzt, Herr Medicinalrath und Ritter Häger, der zugleich ein ungemein geschickter Naturkundiger ist, die Entdeckung gemacht habe, daß der Apfel den Paris der Venus reichte, ganz offenbar ein Stettiner Apfel gewesen ist.

---

[1]) Die angegebene Selbstbiographie, 89, gibt den 7. an. Derselben folgt die „A. D. B."

In unserm Halle werden wir bey dem abermals kriegerischen Zeitpunkt auch von Kapern beunruhigt. In diesen Tagen erst, ist uns eines unsrer liebenswürdigsten Mädchen durch einen solchen Kaper, der die Stettinische Flagge führte, entwendet worden. Wir vernehmen jedoch zu unsrer Beruhigung, daß die Entwendete in die Hände eines sehr braven Kaperkapitains gerathen ist, und sie daher ihrem fernern Schicksal getrost entgegen sieht. Als eine sehr große politische Merkwürdigkeit haben wir noch zu melden, daß sich laut dem Halleschen Courier der Jacobinismus bey uns wieder stark zu regen anfängt. Am 15. Septbr. Abends hat sogar die Sitzung eines neuen Jakobinerklubs, die so lebhaft wie ein Polterabend gewesen seyn soll, und den andern Tag, Mittags, auch ein geheimer Wohlfahrtsausschuß statt gehabt, wobey die Mitglieder des Comité sich besonders über einen jungen Erzjacobiner, der aus Stettin kürzlich angekommen ist, und unter dem Terroristennahmen Löwe ganz öffentlich in einer Jacobinermütze, die ihm seine Braut gestrickt haben soll, hier herumgeht, sehr ausführlich berathschlagt haben. Ein höchst schätzbarer Beytrag zu des Abbé Barruel mémoires pour servir à l'histoire du Jacobinisme!

Todesfälle. In einem und demselben Augenblick verblich am 16. dieses die Castitas eines trefflichen Jünglings und die Virginitas eines holden Mädchens, in der Blüthe ihres Alters vor Ueberdruß und Langeweile. Für ihren Verlust kann uns nur die Hoffnung trösten, daß sie in mehreren Castitatibus und Virginitatibus wieder aufleben werden.*)

Druckfehler. In Göthe's reizendem Gedicht: Lilli's Park, ist überall statt Lilli Julie und statt Bär, Löwe zu lesen."

Blasewitz. Theodor Distel

*) Anm. der Red. der A. L. Z. Sollte diese Nachricht etwas zu früh erscheinen, so ist dennoch außer allem Zweifel, daß selbige sich in dem nächsten Blatt als authentisch bestätigen wird.

In höchst erfreulicher Weise hat sich die literarische Teilnahme in letzter Zeit einem in den drei Schwesterkünsten der Dichtung, Zeichnung und Musik ausgezeichneten Künstler und trefflichen Menschen zugewendet, der bisher nur in engerem Kreise Beachtung gefunden hatte, dem Münchener Grafen Franz Pocci (1807–76). Die schon 1871 erschienene verdienstvolle Skizze des ihm befreundeten Hyazinth Holland „Pocci als Dichter und Künstler" hat nun eine ganz vortreffliche Fortführung und Ergänzung erfahren durch Aloys Dreyers aus verschiedenen Quellen Neues bringendes Buch „Pocci, der Dichter, Künstler und Kinderfreund" (mit zahlreichen Illustrationen, München, bei Georg Müller 1907. 215 S. 8°. Mk. 5). Schon die vorzügliche Wiedergabe von Poccis Zeichnungen, die in so reizendeigentümlicher Art Humor und Naivität, Witz und Liebenswürdigkeit verbinden, sichert Dreyers in jeder Beziehung reichhaltigem Buche besondere Beachtung. Weitere Mitteilungen aus Poccis Nachlaß, verschiedene Studien über ihn und sein berühmtes Marionettentheater, dem die Stadt München ein eigenes Haus geschaffen hat, brachte das prächtig ausgestattete Maiheft der sich so erfreulich entwickelnden Zeitschrift für religiöse Dichtkunst „Gottesminne" (hrsgb. von P. Ansgar Pvellmann, Münster, Alfonsbuchhandlung). Eine zweibändige Auswahl aus den vier Bänden von Poccis „Lustigem Komödienbüchlein" ist gleichzeitig mit Dreyers Buch (Leipzig 1907) erschienen. M. K.

Märchen der Tschinuk.

Von
Josef Kohler (Berlin).

I. Von den westindianischen Stämmen an der Oregonmündung haben wir durch die aufopferungsvollen Forschungen von Boas reichliche Kunde. Sie ist vor einiger Zeit bedeutend erweitert worden, indem seine Bestrebungen, die Sprache der Tschinuk festzuhalten, uns eine Reihe lehrreicher Mitteilungen über die Poesie, die Sagen und die Volksgebräuche dieses Stammes gebracht haben. Er ist teils untergegangen, teils unter andern Stämmen verschwunden und hat deren Sprache angenommen. Nur einige wenige Individuen, die der Sprache mächtig waren, blieben übrig, und von ihnen hat einer, namens Kelti (Cultee) dem Forscher eine große Reihe von Dingen erzählt, die uns einen tiefen Einblick in Leben und Denkweise jener Völker gestatten. Die Mitteilungen sind veröffentlicht vom Bureau of Ethnology von Washington unter dem Titel: Chinook Texts by Franz Boas, Washington 1894.

Die Erzählungen sind ein Mittelding zwischen Sagen und Märchen, wie sie sich bei diesen Völkern von selbst gestalten, wo das poetisch-märchenhafte noch nicht aus der Geschichtserzählung ausgeschieden ist. Sie sind voll von Verwandlungen, denn sie ruhen noch ganz auf totemistischem Standpunkt: jedes Geschlecht identifiziert sich mit einem Tier: der Salm, der Bär, der Hund, der Coyote, der Rabe, die Ente sind Stammtiere: sie treten als Menschen auf, oder die Menschen verwandeln sich in solche. Auch erkennt man das zum Menschen verwandelte Tier noch an seiner Art: vgl. S. 79, 84, 87, 130; 73, 91, 178 ff. So sind die Verwandlungen ein üppiges Motiv indianischer Fantasie, beruhend auf der Vorstellung, die überall in solchen Tieren des Menschen stammverwandte Genossen erblickt und in ihrem Gebaren das eigene Wesen wiedererkennt.

II. Noch tritt in diesen Sagen keine besondere Heldengestalt hervor; die Größe der Persönlichkeit fehlt, und darum leidet diese Volksdichtung an einem erheblichen Mangel an persönlichem Interesse; unsere Aufmerksamkeit wird nicht auf wichtige Personen oder

Geschlechter konzentriert, sondern in lockeren Erzählungen folgt Einzelheit auf Einzelheit; es sind oft vier oder fünf Brüder, die parallel ihre verschiedenen Schicksale haben, auseinandergehen und wieder zusammen kommen. Der Bruder findet seine verlorene Schwester wieder und umgekehrt, und so entwickelt sich alles unter ziemlichem Gleichstand der handelnden Menschen. Die Erzählung ist natürlich von epischer Breite, ganz entsprechend der Geistesverfassung jener Völker, bei denen die Fantasie nicht durch verstandesmäßige Konzentration gebändigt ist, und wie in den Erzählungen Homers oder der Bibel, so ist es hier: wenn drei-, viermal dasselbe geschieht, so wird es immer in derselben Weise erzählt. Eine pointierte Auffassung der Dinge ist unbekannt. Alles ist gleich wichtig, und daß die Erzählung zu einem erwartungsvollen oder unerwarteten Abschluß drängt, ist durchaus nicht der Fall: der Erzählende hört auf, wenn er genug erzählt hat. Der Abschluß ist stets ein tatsächlicher, kein künstlerischer. Im übrigen tritt der Indianer auf, wie er ist, Nahrung suchend, Nahrung genießend, Nahrung darbend: er ißt, bis alles verzehrt ist, er schläft tagelang (S. 84 ff.), er darbt mit seinem ganzen Volke und dann wird um Nahrung gefleht (gesungen). Die Speise gewinnt er durch Jagd und Fischfang und durch Graben von Wurzeln. Von Ackerbau findet sich nichts; nomadenhaft zieht der einzelne aus von Ort zu Ort, von Land zu Land, bis er nach langen Umwegen wieder zurückkehrt; den Gegner überfällt er in hinterlistiger Weise. Totschlag ist an der Tagesordnung. Auch kannibalische Züge fehlen nicht, ebensowenig wie in der deutschen Sage. Doch mangelt es auch nicht an traulichen Episoden, wo beispielsweise der Bruder für die Schwester, die Schwester für den Bruder auftritt, wo eine alte Tante oder Großmutter den gefährdeten „Helden" befreit, wo den hin- und herstreichenden Gauner endlich ein Heimweh nach seinen heimischen Stätten befällt und er wieder zurückkehrt.

Weniger kommt das soziale Wesen zur Geltung; fast immer sind es nur einzelne, die ausziehen und ihre Abenteuer erfahren. Aber nicht deshalb, weil es den Indianern an sozialen Gestaltungen gefehlt hätte, sondern deshalb, weil die Dichtung nur im Einzelleben Genüge finden kann und nicht die Kraft hat, große Massen wirken zu lassen. Noch bei Homer tritt ja das Individuelle besonders kraftvoll hervor. Doch erfahren wir von Sklavenwesen (S. 56, 121): die Sklaven sind Gefangene, die der Familie zu dienen haben. Auch hören wir von Dorfgemeinschaften und Dorfkönigen.

Dem Indianer eignet die Lust am Tanz und Sang, die Freude am Rytmus und die Leidenschaft des Spiels, wobei, wie in der indischen und germanischen Sage, der Mensch nicht nur seine ganze Habe, sondern auch seine Glieder und seine Existenz preisgibt.

Im höchsten Grade entwickelt ist der Glaube an ein Geisterland und an eine geheimnisvolle Verbindung mit ihm, so daß die Geisterwelt durch eine Menge schauerlicher Züge in das Menschenleben einwirkt und nicht selten der Held der Erzählung in das Land der Seligen gelangt. Hieraus und aus dem Verwandlungsmotiv schöpft die Dichtung die fruchtbarsten Momente; während die bei den Indianern sonst so verbreiteten Schöpfungsmythen fast ganz fehlen. Wir finden nur S. 20 die Erschaffung des Menschen aus Erde, die ja bei so vielen Völkern vorkommt.

Ist auf solche Weise die Erzählung voll von hochpoetischen Zügen, so tritt auf der andern Seite der ursprüngliche Naturmensch in seiner vollen Niedrigkeit hervor. Man sieht, wie bedeutend Kunstdichter wie Homer auf die überkommenen Stoffe eingewirkt haben müssen, indem sie den Ungeschmack entfernten. So vergleiche man beispielsweise das Gespräch des Coyoten mit seinen Exkrementen (S. 101 ff.), und ebenso unkultiviert ist es, wenn der Donnergott als alter Mann geprügelt wird und daraufhin uriniert, um die Fackeln der verfolgenden Geister auszulöschen (S. 134 ff.); von derber Komik ist auch die Geschlechterverwechslung in der Art, daß jeder seine eigenen Geschlechtswerkzeuge empfindet, obgleich sie dem andern angezaubert sind (S. 182).

Natürlich gilt die Sage nicht als Dichtung, sondern als Geschichte. Die ganze Entgegensetzung von Sein und poetischem Schein ist dem Menschen noch fern: er lebt in der Poesie und die Poesie ist sein Leben und das Epos seine Geschichte.

Das ist die poetische Stärke der Volksdichtung, aber auch ihre Schwäche. Dem Dichter sind die Flügel gelähmt; er fühlt gar nicht das Bedürfnis weiterer Gestaltung und Verarbeitung. Darum fehlt die ästhetische Gruppierung, Ausscheidung und Pointierung, die Tätigkeit der poetischen Motivbildung. Mitunter treten diese Momente allerdings schon in der Periode der Volkspoesie hervor, wenn es einen Sängerstand gibt, in welchen poetisch begabte Personen eintreten, wo dann die einen von den andern lernen. Das war aber hier nicht der Fall. Wir finden zwar den Stand der Schamanen: diese hätten zu Sängern werden können, sie sind es aber nicht geworden.

III. Die Geisterwelt wird mehrfach, und in fantastischer Weise geschildert; sie ist dem Menschen nicht unzugänglich: mancher hat schon ihr Gebiet betreten. Natürlich ist das Leben im Jenseits im ganzen eine Fortsetzung des Diesseitslebens mit ähnlichen Betätigungen und Bedürfnissen. Aber das Leben ist ein von der Schwere unseres Daseins befreites Schattenleben. Darum findet man im Totenreich zwar die Gebeine, aber daraus erheben sich die Seelen der Verstorbenen. Nicht immer sind diese den Sterblichen sichtbar; manchmal sieht man nur ihre Attribute, Kleider und Geräte. Natürlich haben namentlich die Schamanen die Möglichkeit, Geister zu erblicken; sie können auch anderen die Möglichkeit verschaffen durch Übergabe der Geisterpuppe. Der Lärm verscheucht die Geister; nur ein Flüstern ist erlaubt. Auch sonst erscheint manches anders, z. B. ihre Kanoes sind durchlöchert oder moosüberzogen und was dort Fische sind, das erscheint dem Sterblichen als Zweige und Blätter, der Wal als Fichtenstamm (S. 168ff., 181; 34ff., 205). In das Geisterland gelangt die Seele auf dem Geisterschiff; darum wird der Tote auf ein Kanoe gesetzt und zwei Löcher hineingeschlagen. Wichtige Werkzeuge werden mitgegeben oder daneben aufgepflanzt, z. B. dem Zauberer der Zauberstab. Nur wenn der Zauberer mehrere Kinder hat, bringt man den Stab in den Wald, wohl darum, damit die Zauberei in der Familie bleibt (S. 257).

Ist die Seele dem Körper entflohen, so kann sie eine Zeitlang zurückgebracht werden, und es gilt als die Haupttätigkeit des Schamanen, die Seele durch Zaubergesänge zurückzuholen und festzunehmen, ebenso wie er aber auch andern die Seele herausnehmen und ihnen dadurch Krankheit und Tod bereiten kann (S. 205, 207).

Hat die dem Körper entflohene Seele aus der Quelle des Jenseits getrunken, so bleibt sie dem Jenseits für immer verfallen und kann nicht mehr zurückgeholt werden (esset nicht von jenes Gartens Frucht!).

Von Seelenwanderungen finden sich einige wenige Spuren in der Art, daß ein verstorbenes Kind als Kind wieder geboren wird (S. 243).

IV. Der Zauber findet sich hauptsächlich in Gestalt von Verwandlungen, von denen bereits die Rede war. Namentlich haben manche Seen die Eigenheit, den eintauchenden Menschen in ein Ungeheuer zu verwandeln (S. 19). Die Frau wird verwandelt in eine Taube (S. 84), in eine Hündin (S. 20) usw. Insbesondere findet sich auch (wie zu den Zeiten des Apulejus) das Motiv, daß die

Verwandlung durch Bestreichen mit einer Salbe geschehen kann; so wird eine Salbe bereitet aus gestoßenen Elchfüßen, Fett und den Haaren aus der Elchnase: der so Bestrichene wird zum Elch (S. 195).

Aber auch die Verzauberung der Waffen, namentlich des Pfeils, kommt vor, der dann unvermeidlich trifft oder einen Wald anzündet (S. 79, 80). Auch das märchenhafte Wiedererwecken toter, ja sogar verspeister Menschen und auch der in der deutschen Sage verbreitete Glaube an das Wort des Unglücks, bei dessen Ausspruch alles zusammenstürzt, findet sich hier: der Mann sagt das verbotene Wort: ehehiu, und der ganze Geisterzauber verschwindet. Von andern Sagenmotiven ist noch folgendes zu erwähnen: das Motiv von der übernatürlichen Zeugung durch einen Geist, der dann Frau und Kind mit in die Geisterwelt nimmt (S. 51ff., 54). Sodann das Motiv der menschenverzehrenden Hexe (S. 19). Auch das Motiv der Melusinensage, das allerdings nur in verkümmerter Weise erscheint: der aus dem Geisterreich mit dem Geisterweib ins Menschenleben Zurückgekehrte bekommt die Aufgabe, sein Haar nicht zu veräußern. Er veräußert es zwar nicht, aber die Verwandten der Frau verlangen es von ihm. Da stirbt die Geisterfrau und er verwandelt sich in einen Häher und fliegt davon. Wahrscheinlich ist der ursprüngliche Laut der Sage der, daß er das Haar wirklich veräußert und infolgedessen die Frau stirbt (S. 160).

Ein anderes weltbekanntes Motiv ist das vom Bogen, der nicht bricht und den nur der Stärkste spannen kann (S. 80).

V. Der einzelne hat seinen Schutzgeist. Dies tritt oftmals hervor. So z. B.: wer den Salm als Schutzgeist hat, wird im Salmenfang unterstützt; wer den Seegeist, der kann den Seegeist rufen, um einen Walfisch herbeizuschaffen (S. 262).

Auch mit einer Pflanze kann ein Mensch verknüpft sein, und so finden wir bereits das wunderschöne Dantesche Motiv vom Geisterbaum: bricht man ihn, so kommt Blut heraus und gleichzeitig stirbt der Mensch an der Wunde (S. 189). Auch unheilvolle Verknüpfung gibt es: wenn die Schwangere über den Kopf eines Elchs schreitet, bekommt sie die Wassersucht (S. 265).

So ist Geschichte, Religion, Poesie bei den Völkern zu einer Einheit verknüpft. Die höhere Kultur beginnt mit der Aussonderung, mit der Differenzierung.

Graf Platens Nachbildungen aus dem Diwan des Hafis

und ihr persisches Original.

Von

Friedrich Veit (Tübingen).

III.[1])

Never was Iran doom'd to bend
Beneath a yoke of deadlier weight.
. . . . . .
Yet has she hearts, 'mid all this ill,
O'er all this wreck high buoyant still . . .
Moore, Lalla Rookh.

Seitdem der Abbâside *Mansûr* (754–775) den Sitz des Chalifats von Damaskus nach Bagdad verlegt hatte, begann in der östlichen Hälfte der islamitischen Welt das persische Element mehr und mehr in Wettbewerb mit dem Arabertum zu treten. Nur wenige Meilen weiter abwärts am Tigris lag ja einst Ktesiphon, die „schätzereiche" Residenz der Sâsâniden. Was Wunder, wenn da die Chalifen, die nun fast von demselben Mittelpunkt aus ihr Weltreich regierten, sich selbst und anderen bald mehr als Nachfolger der Chosroen denn als Stellvertreter des Profeten erschienen.

Ein halbes Jahrhundert lang, von *Mansûr* bis auf seinen Enkel, den auch im Abendlande berühmt gewordenen *Harûn ar-Raschîd,* nahmen damals die einflußreichste Stelle am Chalifenhofe die Nachkommen des *Barmak*[2]) ein, deren Ahn einst Oberpriester

---

[1]) Die beiden ersten Abschnitte im vorangehenden Hefte S. 257 ff.

[2]) *Barmak* ist ursprünglich kein Eigenname, sondern der Titel der Oberpriester eben jenes Feuertempels (vgl. Browne I, 257); erst später ist daraus ein Familienname geworden, wie es ja auch in Deutschland Leute gibt, die *Papst* oder *Bischof* oder *Pfaff* heißen.

an dem berühmten Feuertempel *Noubahâr* zu Balch (im heutigen Afghanistan) gewesen war: das war „die Zeit der Barmekiden", welche Goethe am Eingang des Westöstlichen Diwans preist. Zwar ward dann unter Harûn (a. d. 804) eben jenes persische Geschlecht jäh von seiner Höhe herabgestürzt; aber als in dem Bruderkrieg der Söhne Harûns endlich *Ma'mûn*, der Sohn einer persischen Konkubine, seinen Bruder *Amîn* verdrängt hatte (a. d. 813), da war der Sieg des Persertums entschieden. Persisches Hofzeremoniell, persische Tracht und persische Sitte ward nun in Bagdad maßgebend,[1]) und es entstand die Partei der *Schu'ûbîya*, welche die Superiorität der *Adscham*, d. h. der Nicht-Araber, über die Araber auf ihre Fahnen geschrieben hatte.[2]) Wiederum nach einem Menschenalter aber begannen in Persien eigene, einheimische Dynastien sich zu erheben, und bald hatte auf eigentlich iranischem Boden der Chalif nicht mehr zu sagen, als etwa heutzutage der türkische Sultan in Bulgarien oder Ägypten. Schließlich, nach einem weiteren Jahrhundert (a. d. 945), sah der Chalif *Mustákfî* einen persischen Söldnerführer, den Bôyiden *Ahmad*, als weltlichen Herrn in Bagdad einziehen, neben dem sich der Stellvertreter des Gesandten Gottes[3]) fortan auf die Rolle eines geistlichen Oberhauptes beschränkt fand.

Auch auf dem Gebiete der Wissenschaft und Literatur haben die Perser frühzeitig die Führung übernommen. Zwar blieb bis gegen das Jahr 1000, wie im Abendland das Lateinische, so im Morgenland das Arabische die ausschließliche Literatursprache. Aber die Iranier verstanden sich das schwierige Idiom ihrer Besieger so vortrefflich anzueignen, daß gerade die größten Namen der arabischen Literaturgeschichte vielfach Persern angehören: ich erinnere nur an Historiker wie *Balâdurî* († 892) und *Tábarî* († 923), an Enzyklopädisten wie *Ibn Kuteiba* († 889), an den genialen Dichter *Abû Nuwâs* († 810), der alle national-arabischen Poeten weit hinter sich läßt. Ja, sogar der stolze, komplizierte Bau der arabischen Grammatik ward in der Hauptsache von Persern errichtet, Perser waren die Häupter der beiden berühmten Grammatiker-Schulen von *Kûfa* und

---

[1]) Vgl. Alfr. v. Kremer, Culturgeschichtl. Streifzüge auf dem Gebiete des Islams, S. 32f. [2]) Vgl. Ignaz Goldziher, Muhammedanische Studien I, 147ff. [3]) *Chalîfatu Rasûli-'llâhi* = „Stellvertreter des Gesandten Gottes" war der offizielle Titel der Chalifen.

Basra, al-Kisâ'î († 805) und *Sîbaweihi*[1]) († 796), der arabische Grammatiker *κατ' ἐξοχήν*.

Jedoch, so tief sie auch in alle Feinheiten der arabischen Grammatik eindringen mochten, ihre persische Muttersprache haben diese Iranier niemals aufgegeben: das Arabische hat im eigentlichen Iran nicht Fuß zu fassen vermocht. Vielmehr haben die Perser fertig gebracht, wozu die uralten Kulturvölker des vorderen Orients, die Syrer[2]) und die Ägypter, unter dem tausendjährigen Druck des Hellenismus verkümmert, nicht mehr imstande waren: sie haben sich nach der mohammedanischen Überflutung eine neue, neupersische Schriftsprache geschaffen. Die Grundlage derselben bildete die natürliche Weiterentwicklung der mittelpersischen, aus dem Dialekt der Persis (im engeren Sinn) hervorgegangenen Schriftsprache des Sâsâniden-Reiches, des sogen. *Pahlawî,* die jedoch – wie das bei allen Schriftsprachen zu gehen pflegt – allmählich eine große Anzahl von Wörtern aus anderen persischen Mundarten in sich aufgenommen hatte; dazu war dann mit dem Islâm noch eine Menge arabischer Fremdwörter gekommen, die im Neupersischen ungefähr dieselbe Rolle spielen, wie im Englischen das normannisch-französische Element.[3]) Immerhin scheint der Abstand des Neupersischen vom Pahlawî größer als er in Wirklichkeit ist, weil die mohammedanischen Iranier gleichzeitig die alte, unpraktische, zweideutige Schrift der Sâsânidenzeit, das sogen. *Uzwârisch,* mit der – für nicht-semitische Sprachen freilich auch nicht viel geeigneteren – arabischen vertauschten.

Haben wir oben die Stellung des Arabischen in Vorderasien mit der des Lateinischen in Europa verglichen, so kann man wohl weiter sagen, daß der Rolle, welche im Osten seit dem 11. Jahrhundert das Neupersische spielt, im Westen etwa die des Italienischen und Französischen zusammengenommen entspricht. Persisch war

---

[1]) Dieser große Gelehrte führte von Haus aus den gut persischen Namen *Sêbôye;* wenn er statt dessen später die oben im Text stehende arabische Form oder vielmehr Unform seines Namens vorzog, so ist das etwa dieselbe Sache, wie wenn in unserer Zeit Fräulein Schulze in Lausanne lieber *Mlle. Choulcée,* oder Herr Wollschläger in Posen lieber *Pan Wolszlegier* heißen will. [2]) *Syrer* ist nur eine von den Griechen aufgebrachte Abkürzung für *Assyrer,* als deren Nachkommen und kulturelle Erben die Syrer jedenfalls zu betrachten sind. [3]) Diese Parallele findet sich in geistreicher Weise noch weiter ausgeführt bei Jackson S. 29.

von Dehli bis Bagdad, ja zeitweise bis Stambul und Kairo, die Schriftsprache der Höfe und der Diplomatie, persisch war aber auch die Sprache der Dichter, von welchen sich Groß-Moguln und Türken-Sultane verherrlichen ließen. Das bei aller Einfachheit der sprachlichen Mittel durch Wohllaut und Biegsamkeit ausgezeichnete neupersische Idiom kann als ein Symbol gelten für die glückliche Mischung indogermanischen und semitischen Wesens, die sich während der Abbâsidenzeit im Osten vollzog, und die in jenen Ländern eine Kulturblüte herbeiführte, gegen welche sich die gleichzeitige abendländische Zivilisation unter den sächsischen und fränkischen Kaisern recht armselig ausnimmt.

Es wäre jedoch immerhin ungerecht, wollte man — wie dies neuerdings gelegentlich geschieht — die besonderen Vorzüge jener ostislamischen Kultur lediglich den Persern, der Reaktion des arisch-indogermanischen Geistes gegen die arabisch-semitische Knechtschaft gutschreiben; es ist vielmehr nicht zu verkennen, daß die Neuperser ihrerseits den Arabern sehr wesentliches verdanken.

Zarathustras Lehre steht ja freilich weit über dem Islâm, in dem ein nervöser Epileptiker allerhand Brocken aus zwei oder drei älteren Religionen zu einem mosaikartigen Zerrbild zusammengestellt hat. Aber es wäre andererseits gründlich falsch, etwa den indogermanisch-liberalen Perser dem semitisch-fanatischen Araber gegenüber zu stellen. Man darf sich da durch den modernen Parsismus, welcher — aus ähnlichen Gründen wie das moderne Judentum — von Toleranz überfließt, nicht täuschen lassen. Zarathustra war, soweit wir sein Bild durch die mythischen Nebel hindurch erkennen können, nicht weniger fanatisch als Mohammed oder die Profeten des Alten Testaments; im Awesta ist viel von Ketzern und Ketzerei die Rede, und der zoroastrische Klerus des sâsânidischen Reiches gab an Fanatismus und Intoleranz dem byzantinischen oder römischen sicherlich nichts nach. Wohingegen der Islâm der älteren Zeit Andersgläubigen gegenüber eine ruhige, vornehme Zurückhaltung zeigt,[1]) wie schon sein tolerantes Verhalten gegen die „Bücherleute" *(ahl al-kitâb)*, d. h. die sich auch ihrerseits auf heilige Bücher

[1]) „Und sprich zu denen, die nicht glauben: „Handelt nach eurem Gutdünken: siehe, auch wir handeln so. Und wartet: siehe, auch wir warten."" So heißt es im Koran (XI, 122). — Vgl. auch Ignaz Goldziher in dem Sammelwerk: Die orientalischen Religionen S. 109.

berufenden Juden, Christen und Zoroastrier beweist. Wenn später die mohammedanischen Perser als Mu'taziliten usw. gerne die Liberalen spielten, so verbarg sich dahinter – auch hier liegt eine moderne Parallele wieder recht nahe – lediglich ihre Abneigung gegen den Islâm überhaupt, den sie auf solche Weise möglichst verflüchtigen und in ein Nichts auflösen wollten. Noch gegenwärtig zeigt sich im persischen Reich weit mehr religiöser Fanatismus als etwa in der Türkei.

Wenn ich behaupte, daß die semitischen Araber zu der hohen Blüte der ostislamischen Kultur ebenfalls vieles beigetragen haben, so denke ich dabei weniger an Dinge wie an den Reim und die verschiedenen Metra in der Poesie, welche die Perser von ihnen überkommen haben sollen.[1]) Denn den Reim sehen wir an den verschiedensten Stellen, vom äußersten Westen Europas bis nach China, wie es scheint, ganz spontan auftreten, und die persischen Versmaße sind wohl erst nachträglich in das Schema der arabischen Metrik hineingepreßt worden. Aber wenn man z. B. die Pahlawî-Literatur mit der neupersischen vergleicht, so fällt sofort in die Augen, daß jener noch ganz die graziöse Beweglichkeit des semitischen Geistes fehlt, welche einen Hauptreiz nicht nur der arabischen, sondern auch der neupersischen Poesie ausmacht.[2]) Ein Vermächtnis der Araber ist wohl auch auf dem Gebiete der Wissenschaften jene geschäftige, fleißig registrierende, aber selten in die Tiefe gehende Betriebsamkeit, die bis auf den heutigen Tag das Charakteristikum semitischer Forschungstätigkeit geblieben ist.[3])

Weiter aber darf man nicht außer acht lassen, daß manches, was uns an der neupersischen Kultur indogermanisch anmutet, in Wirklichkeit von griechischen Einflüssen herrührt. Die griechische Herrschaft über Iran ist ja freilich nur von kurzer Dauer gewesen; aber wenn damals griechische Kulturkeime bis nach Indien getragen wurden,[4]) so darf dies für das westlicher gelegene Persien um so

[1]) Paul Horn, Die orientalischen Literaturen S. 243. [2]) Auch auf diesen merkwürdigen Gegensatz hat schon Paul Horn (Or. Lit. S. 239) hingewiesen. [3]) Ich denke hier vor allem an den (unter dem Namen Avicenna auch im Abendlande berühmten) persischen Polyhistor *Ibn Sînâ* und seinesgleichen. [4]) Die Hypotese, daß die Griechen das Drama nach Indien verpflanzt haben, hat sich allerdings nicht als haltbar erwiesen. Aber auf dem Gebiet der Wissenschaften (Astronomie und Medizin) ist der griechische Einfluß auf Indien ganz unverkennbar. Vgl. Richard Pischel, Die orientalischen Literaturen S. 186.

eher vermutet werden. Und dann sind ja die Perser unter den Arsakiden und Sâsâniden in beständiger Berührung mit dem Hellenismus geblieben, der sicher seine Spuren in ihrer geistigen Entwicklung zurückgelassen hat. Endlich sind seit dem 8. Jahrhundert die mohammedanischen Gelehrten, durch syrische Vermittlung, mit der griechischen Literatur, insbesondere der medizinischen und philosophischen, vertraut geworden: von Hippokrates und Galenos, von Platon und Aristoteles wußte man damals im mohammedanischen Orient fast mehr als im christlichen Abendland.[1])

Ein Gebiet, auf dem griechischer Einfluß auf die islamitische Welt angenommen werden muß, ist wohl auch die mohammedanische Mystik, insbesondere der sogenannte Sûfismus.[2]) Man hat in dieser mystischen Richtung, die ihren Ausgangspunkt zwar weiter westlich, in Ägypten und Syrien, genommen zu haben scheint,[3]) aber schließlich doch zu einer spezifisch persischen Eigentümlichkeit geworden ist, früher in erster Linie den Reflex buddhistisch-indischer Ideen finden wollen; aber neuerdings hat R. A. Nicholson[4]) überzeugend nachgewiesen, daß der Sûfismus ganz auffallend zahlreiche Berührungspunkte mit dem Neu-Platonismus, insbesondere mit Plotin, zeigt und somit wohl in demselben Boden wurzelt, wie die deutsche Mystik des Mittelalters, die uns bei Meister Eckhart, Heinrich dem Seusen usw. gegenübertritt.[5])

Wir müssen auf den Sûfismus hier etwas näher eingehen; denn er spielt eine höchst bedeutsame Rolle in der Poesie des Hafis, deren Verständnis zu erleichtern der ausschließliche Zweck dieses Abschnittes ist.

Ursprünglich stellt sich der Sûfismus dar als eine Reaktion des religiösen Empfindens gegen den als Staatsreligion auftretenden

---

[1]) Vgl. August Müller, Der Islam usw. I, 509ff. [2]) Der Name *Sûfî* hat aber, wie seit Theodor Nöldekes Untersuchungen (Zeitschr. der deutsch. morgenl. Gesellsch. XLVIII, 45ff.) nicht mehr bezweifelt werden darf, nichts mit σοφός zu schaffen. Der Sûfî hieß vielmehr so, weil er sich nicht wie die Weltkinder in Seide und Linnen, sondern in grobe Wolle (arab. *sûf*) kleidete. Man könnte demnach im Deutschen die Sûfîs, wie die Anhänger des Woll-Apostels Gustav Jäger, die Wollenen nennen. [3]) Vgl. Browne I, 298. [4]) *Shamsi Tabrîz* S. XXff. [5]) Es darf vielleicht darauf hingewiesen werden, daß der Vater des Neu-Platonismus, *Plotin*, aus Ägypten, sein Schüler *Porphyrios* und dessen Schüler *Jamblichos* aber aus Syrien stammten, also gerade aus den Ländern, von denen auch der Sûfismus seinen Ausgang genommen hat.

Islâm, als ein Protest des Individuums gegen das *idschmâ,* den *consensus omnium,* mit welchem die mohammedanische Theologie so viel arbeitete.[1]) Denn das Wesen der Religion ist das Sehnen der Seele nach einem außerhalb der Welt gelegenen Halt, wo sie Zuflucht suchen kann gegen die Unbill ihrer Umgebung, die sich ihr im Staate verkörpert:

ἐν τῷ κόσμῳ θλῖψιν ἔχετε· ἀλλὰ θαρσεῖτε, ἐγὼ νενίκηκα τὸν κόσμον (Joh. XVI, 33) —

das ist die Quintessenz alles Trostes, den die Religion zu bieten vermag. Wenn nun aber diese außerweltliche Instanz sich mit dem Staate identifiziert, so fällt jener Trost dahin: eine Staatsreligion kann zu allem möglichen gut sein, nur ein wirklich vorhandenes religiöses Bedürfnis befriedigt sie nicht. Wie das protestantische Staatskirchentum den Pietismus hervorrief, so ist auf islamitischem Boden der Sûfismus erwachsen.

Dieser verfolgte anfangs, ebenso wie der protestantische Pietismus, vorwiegend asketische Tendenzen und stand im übrigen noch ganz auf dem Boden des mohammedanischen Dogmas. Erst später kamen die neuplatonisch-philosophischen Ideen hinein, welche die Bewegung dann auf persischem Boden in gänzlich andere Bahnen gelenkt haben. Bald tritt in den Vordergrund ein pantheistisches Streben nach Vereinigung mit der Gottheit, und die stufenweise Annäherung an dieses Ziel wird gerne unter dem Bilde einer Pilgerfahrt dargestellt, eine Allegorie, die wiederum auch dem abendländischen Mystizismus nicht fremd ist.[2]) Weiter aber beginnt man jenes Sehnen nach der himmlischen Heimat mit den glühenden Bildern irdisch-sinnlicher Liebe zu schildern, wie sich ähnliches, wenngleich in weit schwächerem Maße, bekanntlich ebenfalls in der mittelalterlichen Marien-Lyrik, und andererseits in dem Verlangen frommer Jungfrauen nach dem himmlischen Bräutigam usw. beobachten läßt. Weil aber der persische Poet auf ein irdisches Liebespaar gern das schöne Sinnbild von Rose und Nachtigall anwendet, so wird dies schließlich auch auf die himmlische Liebe übertragen: so kommt es, daß der Sûfî sich selbst gerne als „Vogel" *(murgh)* be-

[1]) Vgl. Ignaz Goldziher in dem Sammelwerk: Die orientalischen Religionen S. 105f. [2]) Schon Paul Horn (S. 159) hat als Parallele des Engländers *Bunyan* Buch *The Pilgrim's Progress* herangezogen.

zeichnet, wie denn der Mystiker *Farîd-ad-dîn Attâr*[1]) in einer umfangreichen allegorischen Mathnawî-Dichtung, betitelt *Mantik at-teir* (die Sprache der Vögel), eine Pilgerfahrt solcher Vögel beschrieben hat.[2])

Die Mystiker aller Länder und Zeiten waren stets in Gefahr, von dem Pfade inniger Gottesliebe auf sehr irdische Abwege zu geraten. So auch in Persien. Die Sûfîs scharten sich gerne um irgend einen geistlichen Leiter *(murschid)* zu Orden zusammen und hausten dann als Bettelmönche *(darwêschân,* Sing. *darwêsch,* heutige Aussprache *Derwisch)* in einem Kloster *(chânagâh).* Aber das Leben in jenen Klöstern scheint öfters nicht minder fidel gewesen zu sein, als beim Ausgang des Mittelalters in manchen Klöstern des Abendlandes. Und die Armut drückte jedenfalls nicht schwer, da damals wie heute sich's jeder Gläubige zur Ehre angerechnet haben wird, einem Derwisch zu geben, was er immer verlangte.[3]) Was jedoch die Sache im Morgenland noch bedeutend verschlimmerte, das war einmal die Gewohnheit der Derwische, sich durch allerlei Narcotica (wozu man neben Haschîsch *(Cannabis Indica)* u. dergl. auch den Wein[4]) zu rechnen pflegte) in die zur Annäherung an die Gottheit nötige Ekstase zu versetzen. Dann aber auch kamen die Sûfîs allmählich dahin, die irdische Liebe geradezu als Vorstufe oder als Surrogat der himmlischen zu betrachten, und gewissermaßen den Schöpfer im Geschöpf zu lieben.[5]) Bei alledem kam ihnen noch

---

[1]) Vgl. über ihn Horn a. a. O. S. 158f.; Browne II, 506ff. [2]) Vgl. Pendn. S. 168ff. Von dem ganzen Werk gibt es eine treffliche französische Übersetzung von Garcin de Tassy (Paris 1863). [3]) Vgl. Sven Hedin S. 179f. [4]) Dschalâl ad-dîn Rûmî sagt einmal:

Nang i bang o chamr bar chwad mê nehî,
Tâ damê az chwêschtan tô wâ rehî —

d. h.: Du nimmst auf dich die Schande von Haschîsch und Wein,
Um einen Augenblick von dir befreit zu sein.

Heutzutage ist es dahin gekommen, daß dem mohammedanischen Perser der Geschmack des Weins geradezu widerwärtig ist, und er ihn lediglich, wie das Opium, als bittere, betäubende Arznei betrachtet: „What he enjoys is not drinking, but being drunk," sagt Edward G. Browne (A year amongst the Persians S. 375).

[5]) *Mei o sâkî tsche bâschad? Nêst dschuz hakk:*
Chudâ dânad, ke în ischk az tsche bâb ast —

d. h.: Was ist Wein und Schenke [d. h. Geliebter]? Nichts als die Wahrheit [d. h. Gott]:
Gott weiß, in welches Kapitel diese [meine] Liebe gehört —

die Vorstellung zu Hilfe, daß sie, mit der Gottheit vereint, selbst Gott geworden seien,[1]) und somit jenseits von Gut und Böse stehen.

Die bis zum Übermaß gesteigerte Manier der Sûfis, ihr gottseliges Leben und Streben durch weltliche Bilder zu veranschaulichen, ihre bis in's kleinste ausgebildete allegorische Terminologie, deren Kenntnis bei jedem gebildeten Perser vorausgesetzt werden durfte, haben ihnen schließlich die Möglichkeit[2]) geschaffen, die gröbste Sinnlichkeit, den frivolsten Zynismus so zum Ausdruck zu bringen, daß man gleichzeitig den Ausfluß ekstatischer Frömmigkeit darin finden konnte. Von der Zweideutigkeit, die dadurch in die gesamte Sprache der persischen Poesie hineinkam, macht sich der Uneingeweihte nur schwer einen Begriff. Auch im Deutschen kann ja schließlich einzelnen fromm klingenden Sätzen, wie z. B. *„Die Liebe höret nimmer auf"*, *„Das ist der Tag des Herrn"*, *„Die Gottseligkeit ist zu allen Dingen nütze"* usf. ein schlüpfriger oder frivoler Sinn untergelegt werden;[3]) aber im Persischen des 14. Jahrhunderts war fast jeder Satz eines derartigen Doppelsinns fähig. Von Weinrausch und Katzenjammer, von Verliebtheit und Liebesgenuß konnte so ein Sûfî-Poet ganz unverhüllt reden und doch so,

---

heißt es wiederum bei Dschalâl ad-dîn (*Shamsi Tabrîz* S. XLIII). — Alois Sprenger aber, der selbst lange im Orient gelebt hat, sagt (Zeitschr. d. deutsch. morgenl. Ges. XLIII, 334) von den dortigen Mystikern, „daß sie wähnen, Knabenliebe [er meint: homosexuelle Liebe] sei die Folge und die Ursache ihrer Begeisterung und Liebe zu Gott". Vgl. noch Alfred v. Kremer, Kulturgeschichte des Orients II, 131, Anm. 5. [1]) Am 26. März 922 ward zu Bagdad *Husein Ibn Mansûr*, genannt *al-Hallâdsch* [d. h. der Hechler] hingerichtet, weil er öffentlich erklärt hatte: *ana 'l-hakk* = „ich bin die Wahrheit [d. h. Gott]." Es steht nicht fest, ob er schon ein eigentlicher Sûfî war, aber jedenfalls ward er späterhin von den Sûfis als einer ihrer Märtyrer verehrt; auch bei Hafis ist von ihm wiederholt die Rede, so HB. 123, 6 = HR. I, 318; HB. 138, 7 = HR. I, 364 usf. [2]) Damit soll selbstverständlich keineswegs gesagt sein, daß von dieser Möglichkeit allgemein oder auch nur besonders häufig Gebrauch gemacht worden sei. Bei vielen Mystikern, vor allem bei *Dschalâl ad-dîn Rûmî* will die sinnliche Bildersprache durchaus geistlich verstanden werden. Auch Paul Horn (S. 118) betont mit Recht die *bona fides* der älteren Mystiker. [3]) Dabei bleibt aber immer noch der Unterschied, daß bei diesen deutschen Beispielen eine ursprünglich ernst gemeinte Sentenz ins Lächerliche gezogen wird; während es sich bei den Sûfis umgekehrt darum handelt, einer manchmal höchst lasziven Poesie eine erhabene Bedeutung unterzuschieben.

daß eine wirklich unschuldige Seele oder ein borniert frömmer Filister sich höchlichst daran erbaute. Es war die reinste Schlüssel-Poesie.[1])

Man könnte fast sagen, der Bau der Sprache selbst sei dieser Richtung zu Hilfe gekommen; denn das Neupersische hat noch weit entschiedener als das Englische (vgl. oben S. 449) das grammatische Geschlecht aufgegeben, und unterscheidet auch beim Pronomen niemals zwischen *er* und *sie*. Es hätte also der Sûfî leicht unentschieden lassen können, ob er etwa von Allâh oder von irgend einer irdischen Geliebten rede. Jedoch diese Bequemlichkeit war für ihn leider meist überflüssig, denn – das Liebesleben der Sûfîs war vorwiegend homosexuell.

Hiermit kommen wir auf einen Punkt, an dem wir uns nicht, nach bisheriger Sitte, mit Stillschweigen oder einigen verlegenen Redensarten vorbeidrücken dürfen, wenn uns an einem wirklichen Verständnis Hafisischer Poesie gelegen ist.

Erst seit Krafft-Ebings bahnbrechenden Forschungen[2]) ist sich die europäische Wissenschaft darüber klar geworden, daß es geistig gesunde Menschen, Männer und Frauen, gibt, die sexuell nur durch Individuen ihres eigenen Geschlechts[3]) angezogen werden, die also „homosexuell" sind, und daß es eine noch größere Anzahl solcher gibt, welche – in verschieden hohem Grade – zu beiden Geschlechtern, zu ihrem eigenen und dem entgegengesetzten, sexuelle Neigung empfinden, welche man somit „bisexuell" nennen kann. Daß diese Erkenntnis nicht bloß für den Physiologen und Psychiater, sondern auch für den Historiker und Philologen von

---

[1]) Nach dem Kommentar der *Lucknow Edition* hat Rasmussen (S. 61 ff.) einen „Schlüssel" zum mystischen Verständnis des Hafis zusammengestellt. [2]) Vgl. vor allem seine Psychopathia sexualis. [3]) Es ist vielleicht nicht überflüssig, ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß es sich hier nur um geschlechtsreife Individuen handelt. Die sexuelle Neigung zu Kindern des eigenen oder des andern Geschlechts ist eine pathologische Erscheinung für sich, die uns hier nichts angeht. Dem normalen Homosexuellen – wenn ich so sagen darf – ist jene Verirrung ebenso fremd, wie dem normalen Heterosexuellen. Wenn sich im Orient die Neigung der Homosexuellen öfter noch ganz jungen Leuten zuzuwenden scheint, so ist demgegenüber darauf hinzuweisen, daß in jenen Himmelsstrichen die Pubertät viel früher eintritt als bei uns. Aus diesen Gründen vermeide ich auch durchaus die Bezeichnung *Knabenliebe*, da man unter *Knaben* nach heutigem Sprachgebrauch immer geschlechtlich unreife Jünglinge versteht.

Belang sein muß, leuchtet sofort ein, wenn man bedenkt, daß die Homosexualität bei verschiedenen weltgeschichtlich wichtigen Völkern, so vor allem bei den Griechen, dann bei den Persern u. a. m., eine bedeutsame Rolle gespielt hat, die auch in den betreffenden Literaturen zum Ausdruck kommt.

Es liegt da aber noch eine Schwierigkeit, die bisher nicht genügend beachtet zu werden scheint.[1]) Nach einer Statistik, die man neuerdings aufzustellen versucht hat,[2]) machen in Deutschland und Holland die Homosexuellen gegen 2 % der Bevölkerung aus; dazu kommen noch 4 % Bisexuelle, so daß also die Gesamtheit derer, bei denen homosexuelle Neigungen vorauszusetzen sind, sich auf etwa 6 % der Einwohnerzahl beliefe. Nun weiß aber jeder,

---

[1]) Bis jetzt hat, soweit ich sehe, nur P. Näcke sich mit dieser Frage beschäftigt (im Archiv für Kriminalanthropologie XVI, 353ff.). Aber seine Annahme, daß es sich im Orient vorwiegend um Perversität, d. h. um homosexuelles Gebaren Heterosexueller handle, beseitigt die Schwierigkeit nicht. Denn wenn auch zweifellos im Orient homosexuelle Akte jetzt Sitte sind, und als solche auch von Heterosexuellen ausgeübt werden, so hätte eine solche Sitte sich doch niemals herausbilden können, wenn der Prozentsatz der wirklich Homosexuellen nicht höher wäre als bei uns. – Die vielfach von andern geäußerte Ansicht, daß die Verbreitung der Homosexualität im Orient von der Erschwerung des heterosexuellen Verkehrs herrühre, ist gänzlich irrig: denn, ganz abgesehen von der Leichtigkeit der Eheschließung und Scheidung und der Häufigkeit des Konkubinats, ist die heterosexuelle Prostitution im Orient stark verbreitet, und war dies auch schon im Mittelalter. Wir erfahren z. B., daß der persische Ilchânide Sultan *Ghâzân* (1295–1304) sich veranlaßt sah, für Einschränkung dieser Institution Sorge zu tragen: vgl. C. d'Ohsson, Histoire des Mongols IV, 474f., sowie Philipp S. 28. Was Paul Horn (S. 120) über diese Dinge ausführt, scheint mir nicht ganz zutreffend: daß z. B. der gewöhnliche Perser, wie Horn meint, beim Lesen eines homosexuellen Liebesgedichts immer an ein Mädchen denkt, ist doch höchst unwahrscheinlich: Horn vergißt, daß männliche und weibliche Reize durchaus nicht dieselben sind. Die gewöhnlichen Perser sind schwerlich so naiv wie die abendländischen Übersetzer, welche den persischen Dichter im Interesse der Moral den Schnurrbart seines Mädchens besingen lassen! Und den „Knabenfreundschaftskult" kennen sie freilich kaum – so wenig als ihn Hafis gekannt hat! – aber mit homosexuellen Praktiken sind wohl die meisten vertraut. Es gibt eben in Persien Dinge zwischen Himmel und Erde, die allzu sehr *shocking* sind, als daß englische und amerikanische Reisende es wagen dürften, ihren filisterhaften Landsleuten davon zu erzählen! [2]) Vgl. Magnus Hirschfeld, Das Ergebnis der statistischen Untersuchungen über den Prozentsatz der Homosexuellen (Jahrb. f. sexuelle Zwischenstufen VI, 109ff.).

der sich einige Zeit in mohammedanischen Ländern aufgehalten hat, daß dort dieser Prozentsatz heutzutage ein weit höherer sein muß; und ähnlich scheint es, nach allem, was wir wissen, auch schon im alten Griechenland gewesen zu sein.

Zur Erklärung dieser Tatsache lassen sich drei Gesichtspunkte geltend machen: 1. kann man, bei den eigenartigen Schwierigkeiten, die auf diesem Gebiet der statistischen Untersuchung im Wege stehen, vielleicht annehmen, daß die Verhältnisziffer für Deutschland und Holland in Wirklichkeit etwas höher ist, als die Statistik ergab;[1]) 2. wird anzunehmen sein, daß diejenigen Bisexuellen, bei welchen das heterosexuelle Element das homosexuelle an Stärke wesentlich übertrifft, sich da, wo – wie bei uns – die Betätigung der Homosexualität durch Sitte und Gesetz verpönt ist, ihrer homosexuellen Instinkte gar nie recht bewußt werden, daß diese bald ganz zurücktreten oder gar verschwinden; währenddem im Orient, wo mindestens in der Zeit vor der Verheiratung homosexueller Verkehr allgemein üblich ist, jeder, der auch nur eine Spur homosexueller Neigungen in sich fühlt, diesen auch nachgibt;[2]) 3. endlich wäre noch denkbar, daß in Gegenden, wo die Betätigung der Homosexualität Jahrhunderte hindurch außerordentlich erschwert war, diese Anlage nach dem bekannten Naturgesetz allmählich verkümmerte, so daß es also z. B. ganz leicht sein kann, daß bei uns im Norden die Zahl der ganz oder teilweise homosexuell Geborenen im Laufe der Jahrhunderte wesentlich abgenommen hat. Für ausreichend halte ich all diese Erklärungsversuche freilich nicht.

Wie dem auch sei, Tatsache bleibt, daß die Homosexualität in Persien im Mittelalter, wie noch heute, sehr verbreitet war, und daß die neupersische Lyrik[3]) ganz überwiegend die homosexuelle Liebe behandelt. Mit dieser Tatsache müssen wir uns abfinden, mag sie uns nun sympatisch sein oder nicht; ich kann es nur als Unfug, als subjektive oder objektive Fälschung bezeichnen, wenn

---

[1]) Vgl. Magnus Hirschfeld a. a. O. S. 147f. [2]) Es ist sogar (vgl. oben S. 400, Anm. 1) recht wahrscheinlich, daß dort viele rein Heterosexuelle lediglich durch die Landessitte veranlaßt werden, vorübergehend homosexuellen Verkehr zu pflegen. [3]) Dagegen spielt in der Epik die homosexuelle Liebe durchaus keine Rolle. Vielmehr beschäftigt sich das romantische Epos besonders gerne mit berühmten heterosexuellen Liebespaaren, wie *Jûsuf und Zuleichâ, Chusrou und Schîrîn, Madschnûn und Leilâ* u. a. m.

die europäischen Übersetzer neupersischer Lyrik bis in die neueste Zeit herein homosexuelle Stellen *in usum Delphini* ins Heterosexuelle umschreiben:[1]) wer sich mit der Poesie eines fremden Volkes befassen will, muß auch über dessen moralische Anschauungen[2]) einigermaßen Bescheid wissen. Diejenigen, welche etwa aus diesem Anlaß über die asiatische Verderbtheit und Entartung der Perser zetern möchten, erlaube ich mir, daran zu erinnern, daß auch die griechische Lyrik großenteils homosexuell ist, ja, daß Platon im *Συμπόσιον* die homosexuelle Liebe mit deutlichen Worten über die heterosexuelle stellt.[3]) Und als degeneriert wird man die Zeitgenossen des Perikles doch nicht wohl bezeichnen können! Es wäre an der Zeit, daß die klassische Philologie sich endlich einmal entschlösse, auch ihrerseits diesen Dingen ernsthaft ins Auge zu sehen, anstatt, wie dies noch im vorigen Jahrhundert üblich war, mit allerlei kindischen Ausflüchten darüber hinwegzugleiten.

* * *

Der politischen Selbständigkeit Irans unter verschiedenen nationalen, nur nominell vom Chalifat abhängigen Dynastien war keine lange Dauer beschieden: sie hat nur etwa anderthalb Jahrhunderte gewährt. Zu Beginn des zweiten Jahrtausends, als eben die neupersische Literatur in der neugeschaffenen Schriftsprache ihre schönsten

[1]) Vgl. dazu die beherzigenswerten Bemerkungen von Paul de Lagarde, Symmicta I, 7. [2]) Der Koran verbietet zwar den Geschlechtsverkehr zwischen Männern, den er für eine Spezialität der Landsleute Lots ansieht; aber er verbietet auch den Wein — wir wissen, mit welchem Erfolg! *Mohammed* (der immer sehr gelegene Offenbarungen von Allâh empfing, wenn in seinem Harem etwas nicht in Ordnung war) läßt den *Lût* seine Landsleute folgendermaßen apostrofieren: „Geht ihr denn an die Männer in sinnlicher Lust anstatt an die Weiber? Nein, seid ihr dumme Kerle!" (Koran XXVII, 56). Es ist sehr ärgerlich für den sittenstrengen Patriarchen, daß jenes ihm so unsympatische Laster nun überall im Orient gerade nach ihm benannt wird; allenthalben heißen dort nämlich die Homosexuellen *Lûtîs*, d. h. „Lotische". Vgl. noch Philipp, S. 28f., der indes auch das irreführende Wort „Knabenliebe" gebraucht, und außerdem übersieht, daß *muchánnath*, das der Kommentar zu der betreffenden Sa'dî-Stelle durch *nâ-mard* [d. h. Nicht-mann] erklärt, ein Hermaphrodit, ein Effeminierter oder allenfalls ein passiver Kinäde, niemals aber ein aktiver „Päderast" sein kann. [3]) Vgl. über diesen Punkt Otto Kiefers treffliche, besonnene Studie über „Platos Stellung zur Homosexualität" im Jahrb. f. sex. Zwischenst. VII, 1, 107 ff.

Blüten zu entfalten beginnt, finden wir das Land wieder unter der Botmäßigkeit von Herrschern einer fremden Rasse, welcher seitdem die große Mehrzahl aller vorderasiatischen Dynastien angehört hat,[1]) nämlich der Türken. Dieses damals noch unverbrauchte, jugendfrische, mit körperlichen Vorzügen ausgestattete, geistig allerdings meist nicht besonders begabte Volk hat in der mohammedanischen Welt ungefähr dieselbe Rolle gespielt, wie einst die Germanen im römischen Kulturkreis. Erst als Sklaven und Kriegsgefangene, dann als Söldner und Prätorianer sind junge Türken seit Beginn des 9. Jahrhunderts massenhaft in das Reich der Chalifen hineingeströmt, und bereits unter dem Chalifen *Mutawákkil* (847 – 861) war die Sache so weit gediehen, daß er sich vor seinen türkischen Garden fürchten mußte. Von da an haben türkische Generale und Condottieri immer wieder in die Geschichte des Chalifats eingegriffen.

Man begegnet allenthalben der Geneigtheit, die Türken und Mongolen für den Niedergang der islamitischen Kultur verantwortlich zu machen;[2]) wie mir scheint, mit Unrecht. Ich habe eher den Eindruck, als ob die jugendfrischen Türken, indem sie den alternden Arabern und Persern die Last der politischen Herrschaft abnahmen, diesen erst recht die nötige Muße verschafft hätten, um sich der weiteren Verfeinerung ihrer geistigen Kultur zu widmen. Mögen immerhin dem *Mahmûd* von *Ghazna,* in dessen Zeit die erste Blüte der neupersischen Literatur fällt, nach August Müllers[3]) Dar-

[1]) Auch die heute in Persien regierende Dynastie der *Kâdschâren* ist bekanntlich türkischer Abstammung. [2]) So besonders auch August Müller, Der Islam im Morgen- und Abendland II, 71ff., und noch neuestens Michael Jan de Goeje, welcher Or. Lit. S. 156 „die stets unheilbringende und meistens unverständige Türkenherrschaft" erwähnt. Bei diesen beiden ausgezeichneten Kennern des Ostens dürfte jene Auffassung wohl darauf beruhen, daß sie ihr Interesse und ihre Neigung etwas zu ausschließlich auf die arabische Frühzeit konzentriert haben. Ganz analog ist ja auch den klassischen Philologen das vormakedonische Griechentum und die römische Republik meist sympatischer, als das doch weit interessantere, vielseitigere, wenn auch zum Teil dekadente Geistesleben des Hellenismus und der römischen Kaiserzeit. – Dem gegenüber weist Edward G. Browne (II, 441ff.), zu dessen außerordentlichen Verdiensten um die Kenntnis des östlichen Islâms auch das gehört, daß er mit allerhand eingewurzelten Vorurteilen aufräumt, ausdrücklich darauf hin, daß sogar die arg verschrienen Mongolen nicht ohne Verdienste um den Kulturfortschritt und das geistige Leben in Persien sind. [3]) Der Islam usw. II, 48f.

stellung lediglich die Früchte in den Schoß gefallen sein, welche vor ihm der Sonnenschein der national-persischen Sâmâniden-Herrschaft gereift hatte: aber auch unter den Seldschuken, besonders unter *Alp Arslân* (1063–1072) und *Malik Schâh* (1072–1092), finden wir auf allen Gebieten der Wissenschaft und Literatur ein so reges Leben wie kaum je zuvor.[1]) Politische Schwäche, Kleinstaaterei und materielle Armut gehen ja im Leben der Völker wie des einzelnen nicht selten mit hoher geistiger Kultur Hand in Hand.[2]) *Sa'dî* und *Hâfiz* haben zur Zeit der noch weit mehr als die Türken verrufenen Mongolen gelebt; und noch in der politisch wirklich trostlosen Periode der späteren Timuriden hat der vielseitigste aller persischen Dichter, *Dschâmî*, am Hofe des *Husein Beikara* (1469–1506) sein Lied gesungen. Erst etwa seit dem 16. Jahrhundert begann das geistige Leben im islamitischen Kulturkreis zu erstarren, und zwar, wie ich glaube, hauptsächlich aus zwei Gründen: erstens, weil nun an die Stelle der bisherigen Kleinstaaten drei straff zentralisierte große Reiche traten, das der Osmanen im vordersten Asien, das der Safawiden in Persien und das der Großmoguln in Indien; straffe Zentralisation ist aber dem geistigen Leben noch immer gefährlich gewesen. Ein zweiter, vielleicht der Hauptgrund, scheint mir darin zu liegen, daß seit der Renaissance das Abendland den Orient geistig zu überflügeln begann: Zurückbleiben mußte hier Stillstand und Rückgang bedeuten.[3])

Zwischen Süd- und Nord-Iran besteht seit alter Zeit ein ge-

[1]) Eine Zeit, als deren charakteristische Vertreter ein *Umar Chayyâm* und *Nizâm al-mulk* zu gelten haben, kann sich wohl mit jeder andern Periode messen! [2]) Wir Deutsche haben ein Beispiel für diesen Erfahrungssatz recht nahe: die weimarische Blütezeit der deutschen Literatur fällt mit der napoleonischen Fremdherrschaft zusammen. Und auch die Gegenprobe auf das Exempel stimmt: gerade in die Zeit nach 1870 fällt in Deutschland, trotz allem Steigen der materiellen Kultur, ein deutlicher Niedergang des geistigen Niveaus. Darauf hat auch August Müller a. a. O. mit Recht hingewiesen. [3]) Es ist gewiß auch nicht zufällig, daß die Periode des ärgsten Tiefstandes der byzantinischen Literatur genau mit der Zeit (650–850) zusammenfällt, wo der Orient geistig Byzanz über den Kopf wuchs: vgl. Krumbacher, Gesch. der byzantin. Literatur S. 8. Die politischen Verluste des byzantinischen Reiches wird man nicht für diese Erscheinung verantwortlich machen dürfen, denn als in späteren Jahrhunderten die Byzantiner in wütendem Kampfe mit Bulgaren und Slawen um ihr Dasein ringen mußten, ward die Entwicklung ihrer geistigen Kultur dadurch kaum gestört.

wisser Gegensatz, der sich in mancher Hinsicht dem zwischen Süd- und Norddeutschland vergleichen läßt. Auch in Iran ward der Süden später als der Norden von den Ariern besiedelt; auch hier fanden diese im Süden bereits eine alte Kultur, die elamitisch-babylonische, vor. Auch in Iran hatte die glänzendste nationale Dynastie, die der Achämeniden, unter denen das Perserreich vom Indus bis zum Nil sich erstreckte, ihren Stammsitz im Süden: die gigantischen Ruinen von Persepolis (jetzt *Tacht i Dschamschêd*, „König Dschemschids Tron" genannt) bedeuten dem Bewohner der Persis, dem *Fârsî*, dasselbe, was uns Schwaben der Hohenstaufen bedeutet. Auch in Iran ist andererseits eine religiöse Reform vom Norden ausgegangen: Zarathustra war Nordperser, seine Lieder erschallten wahrscheinlich zuerst am Urmia-See, im heutigen Âdarbeidschân. Auch in Iran ist aber die Bevölkerung im Norden stark mit fremden Elementen vermischt, indem dort die Türken die Rolle der Slawen in Deutschland gespielt haben. Dem Nord-Iranier ist, wie das auch in der neupersischen Literatur hervortritt, mehr Energie und Tiefe, aber auch eine gewisse Schwerfälligkeit des Geistes eigen, wohingegen der Südperser dem milderen Himmel seiner Heimat mehr geistige Beweglichkeit, jedoch auch einen Hang zur Oberflächlichkeit und Trägheit verdankt.

Die Entwicklung der neupersischen Literatur vollzog sich zunächst in ähnlicher Weise, wie die der abendländischen Nationalliteraturen im Mittelalter. Wie hier das Lateinische bzw. das Griechische, so blieb in Iran das Arabische noch Jahrhunderte lang die Sprache der Prosa, während das einheimische Idiom nur in der Poesie Verwendung fand. Erst als die türkischen Machthaber, die bei ihrem Eindringen in die mohammedanischen Länder naturgemäß immer zuerst mit der persischen Kultur in Berührung kamen, das Persische zur Staatssprache in ihren Reichen zu erheben anfingen,[1]) nahm auch die persische Prosa-Schriftstellerei einen bedeutenden Aufschwung. An dem verschnörkelten Stil, welcher bald für die persische Prosa charakteristisch ward, kann man deutlich merken, daß

[1]) Überhaupt ist das Verdienst der Türken als Träger und Vertreter persischer Kulturkeime nicht zu unterschätzen. Wenn wir den relativ besten orientalischen Hafis-Kommentar dem Bosnier *Sûdî* verdanken, wenn noch heute persische Bücher in Kairo gedruckt und gelesen werden, so haben das alles die Türken zuwege gebracht.

sie aus einer Kanzleisprache hervorgegangen ist: die Bureaukratie bleibt sich eben überall gleich.

Während der ersten Jahrhunderte ihres Bestehens war die persische Poesie fast ausschließlich in Nord-Iran zu Hause; zunächst, im 10. Jahrhundert, im Reiche der Sâmâniden, deren Hof erstmals wieder einen Brennpunkt national-persischen Geisteslebens bildete, dann in den verschiedenen türkischen Staaten. Der große Epiker *Firdousî* (um die Wende des Jahrtausends) und der Mystiker *Farîd-ad-dîn Attâr* (c. 1200) lebten und starben in Churâsân. Verschiedene der bedeutendsten Dichter jener Zeit aber gehören gerade den äußersten nördlichen Vorposten persischer Zivilisation an; so stammten im 12. Jahrhundert *Nizâmî* und *Châkânî* aus *Gandscha* (heute Elizawetpol im russischen Transkaukasien), und der letztere hat am Hofe der in Baku residierenden Schîrwânschâhe gelebt; Persiens größter Mystiker aber, *Dschalâl-ad-dîn Rûmî*, lebte im 13. Jahrhundert in Konia in Kleinasien, wo damals persische und byzantinische Kultur aufeinanderstießen.

Erst im Laufe des 13. Jahrhunderts hat sich dann der Schwerpunkt des persischen Geisteslebens allmählich nach Süden verschoben, wo Schiras für einige Jahrhunderte zu einem persischen Weimar geworden ist. Gewiß ist daran wenigstens teilweise der Umstand schuld, daß die Mongolenstürme, die um jene Zeit von Turkestan aus über Vorderasien dahinbrausten, ihren Weg in der Hauptsache über den Norden Persiens nahmen,[1]) während gerade *Fârs*, die alte *Persis*, dadurch vor dem schlimmsten bewahrt blieb, daß die türkische Atabegen-Dynastie der Salghariden, die sich dort seit der Mitte des 12. Jahrhunderts einen Kleinstaat gegründet hatte, mit den Mongolen durch schleunige Unterwerfung zunächst in Güte abzukommen verstand.[2])

---

[1]) Vgl. Paul Horn S. 168; Or. Lit. S. 255f. [2]) Nach dem Tode des *Abû Bakr* (1260) ging es mit den offenbar damals schon stark dekadenten Salghariden vollends rasch zu Ende. Als der letzte männliche Nachkomme, *Saldschuk Schâh*, 1264 nach seiner mißglückten Auflehnung gegen die Mongolen von diesen hingerichtet worden war, wurde die salgharidische Prinzessin *Abisch Chatun* († 1287) mit Hulagus Sohn *Mangu Timur* verheiratet, was natürlich die gänzliche Einverleibung der Persis ins Mongolenreich der Ilchâniden bedeutete. Vgl. C. d'Ohsson, Histoire des Mongols III, 402; Stanley Lane-Poole, Mohammedan Dynasties S. 172. – Schon beim Aufstand *Saldschuk Schâhs* hatte ein mongolischer General die Absicht gehabt, die Bewohner von Schiras über die Klinge springen zu lassen, um

Damals lebte zu Schiras der Dichter *Muscharrif ad-dîn Abd-Allâh,* welcher seinem ersten Protektor, dem Atabegen *Sa'd* (1195 – 1226), zu Ehren den Schriftstellernamen *Sa'dî* angenommen hatte, und nach langem Reisen 1256 in seine Vaterstadt zurückgekehrt war, um dort, in den ersten Jahren noch von der Sonne der salgharidischen Hofgunst beschienen,[1]) eine äußerst fruchtbare schriftstellerische Tätigkeit zu entfalten, bis er a. d. 1291 endlich im höchsten Greisenalter das Zeitliche segnete.

Man kann jene Zeit, die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts, füglich mit dem Anfang der Weimarischen Glanzperiode der deutschen Literatur vergleichen. Denn Sa'dî, der Typus des weltklugen Konsistorialrats, hat es verstanden, Herdersche Frömmigkeit mit Wielandscher Lüsternheit und Schillerscher Betonung der Moral zu vereinigen. Es gereicht, wie mir scheint, den Persern nicht eben zur Ehre, daß gerade Sa'dîs *Gulistân*[2]) zu ihrem erklärten Lieblingsbuch geworden ist,[3]) ein Buch, das ich etwa mit Johann Peter Hebels Schatzkästlein vergleichen möchte[4]) und dessen manchmal amüsante, öfter pikante, nicht selten aber auch recht triviale Anekdoten von Moral förmlich überfließen, jedoch von einer Moral, die uns gelegentlich etwas

ein Exempel zu statuieren, aber sein Kollege, General *Altadschu,* war nicht darauf eingegangen. Dafür erhielt dann General *Altadschu* vom Ilchan *Hulagu* Stockprügel zudiktiert, als gleich im folgenden Jahre wieder ein Aufstand in der Persis ausbrach, den diesmal ein als *Mahdî* auftretender Alide namens *Scharaf ad-dîn* angezettelt hatte; doch entrann Schiras, weil es sich an dem Aufstand nicht beteiligte, auch diesmal noch dem Blutbad: s. C. d'Ohsson a. a. O. III, 404. Ums Jahr 1300 kam ein auswärtiger Feind ins Land: Prinz *Kutlugh Chwâdscha* von *Tschagatai* überschwemmte die Persis mit seinen Mongolen; zwar belagerte er Schiras vergeblich, aber die ganze übrige Provinz ward verwüstet. Erst nach einiger Zeit gelang es einem General des Ilchâns *Ghâzân* (der seinerseits in Syrien zu Felde lag) die Tschagataier zu vertreiben. – Soviel geht aus alledem hervor: idyllisch waren die Zustände damals auch in Süd-Iran nicht! [1]) Auch nach dem Sturze der Salghariden wußte sich Sa'dî mit den mongolischen Statthaltern, ja mit dem Ilchân *Abâgâ* (1265 – 1281) selbst, vortrefflich zu stellen, worüber es verschiedene rührselige Anekdoten gibt. [2]) Bekanntlich hat schon Adam Olearius dieses Werk ins Deutsche übersetzt: das Buch, die erste deutsche Übersetzung aus dem Persischen, erschien 1654 zu Schleswig. [3]) Edward G. Browne (A year amongst the Persians S. 281) sagt allerdings, daß Sa'dî's Lyrik, sein *Dîwân,* in Persien mehr gelesen werde als der *Gulistân* oder *Bôstân.* [4]) Paul de Lagarde (Mitteilungen I, 9) nennt es „Erbauliches und Beschauliches aus dem Morgenlande".

bedenklich anmutet.[1]) Aber das muß man dem geschwätzigen Moraltrompeter immerhin lassen, daß er eine Seite des persischen National-Charakters, ohne die das Bild desselben nicht vollständig wäre, und die gerade bei der Bevölkerung von Schiras besonders stark hervortreten soll,[2]) nämlich eine gewisse Neigung zur Bigotterie und Salbaderei, geradezu klassisch zum Ausdruck gebracht hat; insofern verdient er also immerhin, zu den persischen Klassikern gezählt zu werden.

Sa'dî war wohl schon ein Jahrzehnt oder noch länger tot,[3]) als zu Schiras ein Dichter das Licht der Welt erblickte, den man ohne allzu große Übertreibung als den Goethe des persischen Weimar bezeichnen kann, nämlich *Schams ad-dîn Muhammad,* der jetzt unter seinem Dichternamen *Hâfiz* im Morgen- und Abendland bekannt ist. Gewiß war, absolut betrachtet, Goethes Genius vielseitiger, seine Tätigkeit umfassender, aber dafür dürfte Hafis seine Zeitgenossen relativ noch beträchtlich mehr überragt haben, als dies bei Goethe der Fall war.[4])

Das Reich der mongolischen Ilchâne war damals unter dem schwachen *Abû Sa'îd* (1316 – 1335) bereits in der Auflösung begriffen und begann, genau wie 200 Jahre früher das der türkischen Seldschuken, in eine Anzahl kleiner Despotien zu zerfallen. In Schiras hatte eine einheimische Aliden-Familie[5]) seit einer Reihe

---

[1]) *„One of the most Macchiavellian works in the Persian language"* nennt es Edward G. Browne (II, 526), auch hier wieder in anerkennenswertester Weise mit den landläufigen Ansichten brechend. Die Charakteristik Sa'dîs, die Browne a. a. O. gibt, ist ebenso neu, als richtig und glänzend. Paul Horn (S. 168ff.) ist leider ebenso wie die Orientalen auf Sa'dîs schöne Redensarten hereingefallen und überschätzt ihn daher bedeutend. [2]) Vgl. Jackson S. 324. [3]) Hafis ist, wie aus verschiedenen Stellen seiner Gedichte hervorgeht, alt geworden: vgl. z. B. HB. 8, 8 = HR. I, 25; HB. 494, 8 = N. 28, 4. Da nun sein Todesjahr (1389) ziemlich fest steht, so muß seine Geburt jedenfalls in das erste Viertel des 14. Jahrhunderts fallen. Genaueres darüber wissen wir nicht. [4]) Die Berechtigung, Hafis mit Goethe wenigstens zu vergleichen, darf man schon aus den eigenen Worten des im allgemeinen von sich selbst nicht gering denkenden (hier aber allerdings doch zu bescheidenen) Weimarer Dichters entnehmen:

Hafis, dir sich gleich zu stellen,
Welch ein Wahn! (WÖD. 31).

[5]) Natürlich waren das echte Perser, die nur zur Erhöhung ihres Ansehens für gut fanden, ihren Stammbaum auf den Schwiegersohn des Profeten zurückzuführen.

von Jahren den in der Persis belegenen Privatbesitz[1]) der Ilchaniden verwaltet, und zum Teil daneben auch den Gouverneurs-Posten bekleidet. Natürlich hatte sie sich bei dieser Gelegenheit auch in der üblichen Weise zu bereichern verstanden, und war so zu übermächtigem Einfluß und Ansehen gelangt. Noch unter *Abû Sa'îd*, im Jahre 1333, hatte ein Mitglied dieser Familie, *Mahmûd Schâh Entschu*, einen neuen Gouverneur von *Fârs*, der statt seiner selbst ernannt worden war, in dessen eigenem Hause überfallen und zu ermorden versucht. Die Sache wurde zwar noch rechtzeitig vereitelt; allein *Mahmûd Schâh* war bereits zu mächtig, als daß er für diesen Landfriedensbruch hätte zur Rechenschaft gezogen werden können: man mußte ihn frei ausgehen lassen, während seine Mitverschworenen eingesperrt wurden.[2]) In den Wirren, die nach *Abû Sa'îds* Tode ausbrachen, war dann aber *Mahmûd Schâh* doch auf Befehl des Ilchâns *Arpa* getötet worden, und sein Sohn *Mas'ûd Schâh* hatte sich nach Tabris zu dem Dschaleiriden *Hasan* geflüchtet, der ihm zur Aufrichtung seiner Herrschaft in Schiras behilflich war.[3]) Diese war zwar nicht von langer Dauer: *Mas'ûd Schâh* verlor bald Herrschaft und Leben; aber schließlich trat (a. d. 1343) an seine Stelle als unabhängiger[4]) Herr von Schiras und der Persis sein Bruder *Scheich Abû Ishâk Entschu*. Und damit sind wir bei dem ersten in der Reihe der Fürsten angelangt, die in Hafis' Gedichten erwähnt werden.[5])

---

[1]) Dieser stammte aus der Mitgift, welche die salgharidische Prinzessin *Abisch Chatun* ihrem Gemahl *Mangu Timur* in die Ehe gebracht hatte (s. o. S. 406, Anm. 2). Ein solcher fürstlicher Privatbesitz hieß bei den Mongolen *entschu* [so! vgl. die armenische Umschreibung bei Quatremère, *Raschîd-ad-dîn* S. 131; die ostmongolische Form ist *intschi*: s. Isaak Jakob Schmidt, Mongol. Wörterb. S. 36]; auf diese Weise ward *Entschu* schließlich zum Familiennamen jener persischen Verwalter [vgl. deutsche Familiennamen wie *Maier, Vogt* usf.]. Auch nach dem Sturz der Entschuiden-Dynastie erhielt sich der Name in Schiras: der aus Schiras stammende Verfasser des bekannten, 1608 unter dem Groß-Mogul *Dschehângîr* vollendeten national-persischen Wörterbuchs *Farhang-i-Dschehângîrî* hieß ebenfalls *Dschamâl-ad-dîn Husein Entschu:* vgl. Paul de Lagarde, Persische Studien S. 48f. (Lagarde bedenkt dort nicht, daß auch die Chorasmier das Wort aus dem Mongolischen entlehnt haben können). [2]) C. d'Ohsson, Histoire des Mongols IV, 715f. [3]) C. d'Ohsson, a. a. O. IV, 743. [4]) Vgl. Ch. Defrémery, JA. IV, 4, 103. [5]) HB. 592, 2 (= HR. III, 269) ist die Rede von

sît i mas'ûdî o âwâza i schah-saltânî.

Nimmt man mit Hammer (II, 558) und Rosenzweig (III, 569) an, daß

Schams ad-dîn Muhammad hatte in seiner Jugend Theologie studiert,[1]) und seine außerordentliche Begabung hatte ihm ermöglicht, sich den Ehrentitel eines *Hâfiz*, d. h. eines Mannes, der den ganzen Koran auswendig weiß,[2]) zu erwerben, was der Sache nach etwa unserem Dr. theol. entsprechen mag. Hafis' theologische Bildung zeigt sich nicht so sehr darin, daß die Gestalten und Namen der mohammedanischen Sage, *Nûh* [Noah] und die Sintflut,[3]) *Jûsuf* [Joseph] und *Zuleichâ*,[4]) *Dâ'ûd* (David), *Suleimân* [Salomo] und *Âsaf*,[5]) die Stämme *'Âd* und *Thamûd*[6]) usw. in seiner Dichtung eine gewisse Rolle spielen: denn diese Dinge waren jedem Muslim geläufig. Schon eher verrät den Schul-Theologen die häufige Erwähnung von Kommentar *(scharh)* und Superkommentar *(bayân)*, crux interpretum *(mu'ammâ)*[7]) und dergl., mehr als alles andere aber die virtuose Beherrschung des Arabischen, die damals in Persien außer in Theologen-Kreisen selten zu finden gewesen sein wird:[8]) Hafis flicht nicht nur gerne arabische Sätze und Satzteile in seine persischen Gedichte ein,[9]) sondern es finden sich bei ihm auch solche, die ganz in arabischer Sprache verfaßt sind.[10])

Daß Hafis sich nicht mit der Theologie (die nach mohamme-

---

dieses Stück an einen Sultan *Mas'ûd* gerichtet sei, so könnte dies, da unter den Muzaffariden dieser Name nicht vorkommt, nur *Abû Ishâks* Bruder *Mas'ûd Schâh* sein, und wir hätten da die älteste datierbare Probe Hafisischer Poesie vor uns. Allein ich glaube, daß vielmehr zu übersetzen ist: „der Ruhm Serenissimi und der Ruf des Schâh-Sultân", und demnach der Angedichtete (bzw. Mitangedichtete) der Neffe des Muzaffariden *Mubâriz-ad-dîn* ist (derjenige, der im Jahre 1358 die Blendung an seinem Onkel vollziehen ließ: s. weiter unten). Wilberforce Clarke faßt die ersten Worte der Zeile anders (aber auch schwerlich richtig) auf und übersetzt: „The clamour of happiness and the fame of a Sultân-King" (II, 942). [1]) Hammer (I, XI) erwähnt „eine unverbürgte persische Sage", wonach Hafis in seiner Jugend Bäckerjunge gewesen wäre. Träfe das zu, so hätten wir in Hafis ein Pendant zu Maxim Gorki! [2]) Schon Goethe (WÖD. S. 27 und S. 158) hat den Beinamen so erklärt. [3]) Z. B. HB. 20, 2 (= HR. I, 51); HB. 196, 5 (= HR. I, 513 = N. 35, 4). [4]) Z. B. HB. 8, 6 (= HR. I, 25 = N. 1, 5). [5]) Z. B. HB. 121, 8 (= HR. I, 313 = N. 16, 7); HB. 398, 11 (= HR. II, 293); HB. 20, 8 (= HR. I, 53); HB. 400, 10 (= HR. II, 299); HB. 532, 8 (= HR. III, 111). [6]) Z. B. HB. 121, 6 (= HR. I, 313 = N. 16, 5). [7]) Z. B. HB. 170, 4 (= HR. I, 443 = N. 47, 4); HB. 341, 2 (= HR. II, 143 = N. 4, 2); HB. 489, 5 (= HR. II, 523); HB. 8, 5 (= HR. I, 25). [8]) Vgl. Paul Horn, Or. Lit. S. 243. [9]) Z. B. HB. 1, 1. 7 (= HR. I, 3 = N. 17, 1); HB. 6, 4. 9 (= HR. I, 17); HB. 490, 6 (= HR. II, 527); HB. 499 (= HR. III, 17). [10]) Z. B. HB. 368 (= HR. II, 215).

danischer Sitte zugleich die Jurisprudenz in sich schließt) begnügt, sondern sich auch noch mit den Sûfîs eingelassen hat, darf als sicher gelten. Nicht sowohl wegen seiner zahlreichen Anspielungen auf die sûfische Terminologie: denn auch diese war, wie schon früher (s. o. S. 398) gesagt, damals allgemein bekannt. Aber aus einer Stelle seiner Gedichte geht ganz unzweideutig hervor, daß Hafis das blaue[1]) Gewand der Sûfîs getragen hat. Wenn er nämlich HB. 5, 2 (= HR. I, 15) sagt:

Setz' das Glas mir auf die Hand; – mit Lust
Reiß' das blaue Kleid ich von der Brust,

so scheint mir das doch nur dann Sinn zu haben, wenn er ein solches blaues Kleid anhatte.[2]) Ob aber der Dichter sich einem Orden angeschlossen, im Kloster gelebt, oder gar – wie die Überlieferung[3]) will – schließlich Abt *(scheich)* eines solchen Klosters gewesen ist, das ist eine andere Frage: mir wenigstens ist dies alles, namentlich das letzte, nicht besonders wahrscheinlich.[4])

---

[1]) Weiße Gewänder zu tragen, war den Sûfîs verboten, weil man befürchtete, daß sie mit dem Waschen derselben zu viel Zeit verlieren und dadurch von der Kontemplation abgezogen würden! Es scheint, daß manche Sûfî-Orden auch schwarze Gewänder trugen; aber Hafis gehörte jedenfalls zu den Blauen; vgl. die folgende Anm. [2]) Die orientalischen Kommentatoren sind freilich anderer Ansicht und behaupten, diese Stelle richte sich gegen einen bestimmten, dem Hafis verhaßten, Orden, der blaues Gewand trug. Vincenz v. Rosenzweig (HR. I, 744. 792) hat ihnen das geglaubt; ich sehe darin jedoch lediglich ein warnendes Exempel dafür, wohin man gerät, wenn man sich ohne weitgehende Skepsis mit solchen Kommentaren einläßt. Der Dichter ***Dschâmî,*** selbst ein eifriger Sûfî, der nur ein Jahrhundert nach Hafis gelebt hat, sagt ausdrücklich, er wisse nicht, welchem Orden Hafis angehört habe (Wilberforce Clarke I, XXVII): die viel späteren Kommentatoren dagegen tun so, als ob sie darüber aufs genaueste unterrichtet wären. [3]) Vgl. Defrémery, JA. V, 11, 407. [4]) Harald Rasmussen (S. 208) meint, Hafis habe einem Sûfî-Orden angehört, dessen Regel darin bestand, sich nicht in ein Kloster zurückzuziehen, sondern sich draußen in der Welt der Lebensfreude und dem Lebensgenuß hinzugeben. Sonderbar berührt es indes, wenn Rasmussen aus dem Umstand, daß Hafis öfter (so z. B. auch HB. 34, 3 = HR. I, 87 = N. 36, 4) von seiner Ordensregel *(madhab)* spricht, allen Ernstes schließen will, der Dichter müsse in der Tat einer solchen gefolgt sein. Diese Dinge sind doch bei ihm alle scherzhaft zu verstehen; er spricht ja (z. B. HB. 42, 1 = HR. I, 109 = N. 27, 1) auch von seinem Kloster, ohne daß Rasmussen daraus schlösse, daß er in einem solchen gelebt. – Wahrscheinlich ist mir, daß Hafis an Stellen wie HB. 43, 1 (= HR.

Es hängt bei dieser Frage viel davon ab, wie man Hafis' Poesie auffaßt: ob man darin reine Mystik findet, bei der alle sinnlichen Bilder allegorisch zu verstehen sind, oder ob man sie als das ansieht, was sie auf den ersten Blick zu sein scheint, nämlich als den Ausdruck anakreontischer Stimmungen. Damit sind wir bei dem schwierigsten Problem angekommen, das uns Hafis darbietet. Den Orientalen gilt Hafis bekanntlich fast ausnahmslos als tiefsinniger Mystiker; sie nennen ihn bald „die Zunge des Verborgenen" *(lisân al-gheib)*, bald „den Dolmetscher der Geheimnisse" *(tardschumân al-asrâr)*. Aber auch im Abendland ist man ihnen darin teilweise bis in die neueste Zeit gefolgt, so noch 1891 der anglo-indische Offizier Oberst-Leutnant H. Wilberforce Clarke,[1]) und — was für uns schwerer wiegt — in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts der ausgezeichnete französische Orientalist Baron Silvestre de Sacy.[2]) Indes auch diese weitgehende Übereinstimmung darf uns doch nicht abhalten, die Frage von neuem unbefangen zu prüfen und unserem eigenen Urteil zu folgen.[3]) Denn z. B. das sogen. Hohe Lied der Bibel hat ja ebenfalls Jahrtausende lang für eine Allegorie gegolten und ist erst in unserer Zeit als das, was es ist, d. h. als ein durch günstigen Zufall erhaltener Rest altjüdischer naiver Liebes-Poesie erkannt worden.[4]) Und gerade bei solchen Epochen, wo eine allegorisierende Richtung in der Poesie tatsächlich hervortritt, ist man nur allzu leicht geneigt, in der allegorischen

---

I, 111 = N. 48, 1) unter den Sûfis, die er zum Lebensgenuß aufruft, sich selbst mit einschließt. [1]) Wilberforce Clarkes Hafis-Übersetzung nimmt eine eigentümliche Zwitterstellung zwischen europäischer und orientalischer Wissenschaft ein. Die Erklärungen und Anmerkungen sind oft einfach Übersetzungen orientalischer Kommentare, und auch manches andere macht eher den Eindruck, als wäre es von irgend einem indischen *Munschî* verfaßt, und von W. Clarke bloß ins Englische übertragen. Mit seinem *being unacquainted with German* scheint der Übersetzer geradezu zu kokettieren: er nennt unseren Landsmann Martin Haug nie anders als *Dr. Haig* usf. [2]) Vor allem Pendn. S. 182f. Diese Stelle hat auch Platen gekannt, und in seiner Vorrede (Pl R. III, 211) darauf hingewiesen. [3]) Wer Schiller nach dem beurteilen wollte, was im Jahre 1905 Pastoren und Hofprediger über ihn gesagt und geschrieben haben, würde sich auch ein recht unzutreffendes Bild von ihm machen, würde z. B. nie für möglich halten, daß dieser Mann einmal so etwas wie *„Die Götter Griechenlands"* oder *„Die Räuber"* ernst gemeint haben könnte. [4]) Vgl. H. Gunkel, Or. Lit. S. 58f. — Ähnlich ist es auch mit dem im 12. Jahrhundert entstandenen indischen *Gîtagôwinda* des *Dschayadêwa* gegangen; vgl. Pischel, Or. Lit. S. 209.

Ausdeutung von Dichtungen der betreffenden Zeit zu weit zu gehen. So haben es sich bekanntlich auch Hafis' italienische Zeitgenossen, Dante und Petrarca, gefallen lassen müssen, daß Beatrice und Laura von manchen als rein allegorische Gestalten angesehen wurden.

Es finden sich nun bei Hafis nicht wenige Stellen,[1]) die einer allegorischen Erklärung solche Schwierigkeit bereiten, daß schon der erste deutsche Übersetzer, Julius v. Hammer (I, V), es unmöglich fand, „überall allegorischen Sinn aufzufinden, und mystische Deutung hineinzutragen," und ihm solche Stellen vielmehr „ganz anakreontisch, oder katullisch" vorkamen. Dieser Auffassung Hammers haben sich im allgemeinen auch Platen (in der Vorrede zur Hafisübersetzung: PlR. III, 211f.) und die andern deutschen Gelehrten angeschlossen,[2]) die seitdem sich mit Hafis beschäftigt haben, so Vincenz v. Rosenzweig (HR. I, VIIff.) und Paul Horn (S. 117f.; OR. Lit. S. 256); ebenso Hermann Ethé (Grundr. II, 303), der Amerikaner Williams Jackson (S. 330) und der Däne Harald Rasmussen.[3])

Wenn Ethé gleichzeitig betont, „es wäre töricht, leugnen zu wollen, daß unter seinen vielen Gaselen sich auch mystische Gedichte zur Feier der göttlichen Liebe finden," so kann man dies immerhin gelten lassen: Hafis' Anschauungen und Stimmungen werden im Laufe seines langen Lebens schwerlich immer sich gleich geblieben sein,[4])

---

[1]) Ich erinnere beispielsweise nur an die zahlreichen Fälle, wo der Dichter den Geliebten (also nach mystischer Auffassung: Gott) seinen „Götzen" *(but)* nennt. [2]) Außerordentlich glücklich ist die Charakteristik, die Johannes Scherr (Bildersaal der Weltliteratur S. 68) von Hafis gibt, und die auch Hermann Ethé (Grdr. II, 303) sich angeeignet hat. [3]) Dieser jedoch (vgl. S. 163f.) mit der Einschränkung, daß der irdische Lebensgenuß, dem Hafis sich tatsächlich hingab und den er besang, bei ihm einen mystischen Hintergrund und Zweck hatte (vgl. oben S. 411, Anm. 4). Immerhin räumt Rasmussen ein, „daß die geistliche Seite der Bilder bei ihm weniger hervortritt als bei irgend einem der andern Dichter, daß vielmehr das Sinnbildliche in seiner Poesie ab und zu dem Bacchantischen und Erotischen weichen mag, und daß also *nu og da poeten sejrer over profeten*". [4]) Nur scheint mir nicht recht verständlich, warum Jackson (S. 329) meint, daß gerade „his youth may have been Anacreontic": mir ist psychologisch viel wahrscheinlicher, daß der „faithful student", für den Jackson mit Recht den jungen Hafis hält, zugleich auch a faithful Sûfî war, und daß er erst, nachdem er all diese Studien und Bestrebungen als unbefriedigend verworfen hatte, sich einem anakreontischen Lebenswandel ergab. Dabei scheint er dann bis an sein Ende geblieben zu

und solche Schwankungen können recht wohl auch in seiner Poesie zum Ausdruck kommen. Andererseits muß ich jedoch sagen, daß ich bei Hafis noch kein Gedicht gefunden habe, das keine andere als eine allegorische Auffassung zuließe. Gar nicht selten sind dagegen die Stellen, wo er nicht nur mit allem, was dem Muslim heilig ist, mit Glauben[1]) und Frömmigkeit,[2]) mit Fasten[3]) und Predigt[4]) und Gebet,[5]) mit Paradies[6]) und Huris[7]) und Engeln[8]) seinen Spott treibt,[9]) sondern seine Pfeile auch gegen die in Klöstern lebenden Sûfîs schleudert, deren blaue Gewänder lediglich ihren schwarzen Herzen zum Deckmantel dienen.[10])

Einen Mann, der solche Gedichte macht, kann man sich doch kaum als einen echten, von der Güte seiner Sache überzeugten Sûfî vorstellen, der höchstens ab und zu den Schwachheiten des Fleisches unterliegt, sondern nur als einen mit dem Glauben seiner Jugend längst zerfallenen Theologen, der das geistliche Gewand weiter trägt, weil er es einmal angezogen hat und nicht einmal für der Mühe wert erachtet, es ausdrücklich abzulegen, als einen reich begabten, hohen Geist, der alle Höhen und Tiefen der Religion und Mystik durchforscht hat, um sich schließlich unbefriedigt davon abzuwenden. Daß den Religionen und Kirchen gerade in solchen

---

sein: sonst hätten ihm schwerlich die Zeloten das ehrliche Begräbnis verweigern wollen. Hätte Hafis auf seine alten Tage *„tauba* gemacht" (d. h. sich bekehrt), so hätten die Frommen den berühmten Mann gewiß mit Freuden zu den Ihrigen gezählt — was sie ja später trotz alledem getan haben. [1]) Z. B. HB. 41, 4 (= HR. I, 107 = N. 29, 1); HB. 121, 5 (= HR. I, 313 = N. 16, 3); HB. 323, 7 (= HR. II, 107 = N. 39, 5). [2]) Z. B. HB. 489, 4 (= HR. II, 523). [3]) Z. B. HB. 532 (= HR. III, 111 = N. 8). [4]) Vgl. z. B. das 4. Beit des in der vorigen Anm. zitierten Gasels. [5]) Z. B. HB. 1, 3 (= HR. I, 3); HB. 42, 1 (= HR. I, 109 = N. 27, 1); HB. 489, 11 (= HR. II, 525). [6]) Z. B. HB. 8, 2 (= HR. I, 25 = N. 1, 3); HB. 207, 6 (= HR. I, 543 = „Gasele n. Hafis" 5); HB. 292, 4 (= HR. II, 33 = N. 13, 4); HB. 494, 4 (= HR. II, 535 = N. 28, 2). [7]) Vgl. außer einigen in der vorigen Anm. zitierten Stellen noch HB. 341, 2 (= HR. II, 143 = N. 4, 2). [8]) Z. B. HB. 222, 1 (= HR. I, 585 = N. 19, 1); HB. 469, 3 (= HR. II, 469 = N. 41, 2). [9]) Doch ist es meist ein gutmütiger Spott: Hafis läßt jeden nach seiner Fasson selig werden, hierin toleranter als manche abendländische Pfaffen des Unglaubens (z. B. Heine und andere Jungdeutsche), auf die alles, was an Religion erinnert, wirkt, wie auf den Stier das rote Tuch. Harte Worte hat Hafis nur gelegentlich für den Frömmler *(zâhid)* und den Sûfî. [10]) S. HB. 139, 8 (= HR. I, 367 = B. 9, 5). Auch Rasmussen (S. 208) gibt zu: „ogsaa mod Sûfierne i det hele rettede han djärve slag."

Männern oft die gefährlichsten Feinde erwachsen können, dafür ließen sich manche Beispiele anführen: ich erinnere nur an Rabelais, an Ernest Renan, an David Friedrich Strauß.[1])

Freidenker, Atheisten und Spötter hat es auch im Gebiete des Islâm schon lange vor Hafis gegeben; aber diese, ein *Abû Nuwâs*,[2]) ein *Umar Chayyâm*,[3]) spielten doch eine ganz andere Note als der Sänger von Schiras. Damals, im 9. und selbst im 12. Jahrhundert, hegte man noch die Hoffnung, an Stelle des über Bord geworfenen Glaubens etwas anderes, neues setzen zu können: man erwartete von der exakten Wissenschaft, sie würde leisten, was die Religion nicht zu leisten vermocht hatte, würde die Rätsel des Daseins endlich lösen. Es war für den Islâm die Zeit der Enzyklopädisten, in der auch er seinen Diderot, seinen Voltaire gehabt hat.

Selbst um diese Illusion war Hafis ärmer geworden: er erwartete auch von der Wissenschaft nichts mehr. Renans Forschungseifer und Strauß' Bildungsfilisterei sind ihm fremd: er ist völlig Agnostiker.

Sprich vom Sänger nur und Weine,
Doch dem Los laß seinen Lauf:
Denn durch Weisheit löst und löste
Keiner noch dies Rätsel auf:

so lehrt er in dem berühmten Gasel HB. 8,[4]) demselben, in welchem er dem Schenken zuruft, er werde einst im Paradies weder *Ruknâbâds* Wasser noch *Musallâs* Rosenhain finden.

Daher begegnen wir bei Hafis weder *Abû Nuwâs'* derben Blasphemien, noch *Umar Chayyâms* grimmigem Hohne, sondern lediglich einem feinen, überlegenen, oft humorvollen Spott. „Keulen-

[1]) Einen ähnlichen Fall bildet der um 1100 lebende mohammedanisch-orthodoxe Theolog *Ghazâlî*, welcher von Haus aus selbst einer der gelehrtesten Kenner des mohammedanischen Rechts, nachher diese ganze religiöse Juristerei aufs bitterste bekämpft hat. Vgl. Ignaz Goldziher, Die oriental. Relig. S. 114. [2]) Über diesen Zeitgenossen *Harûn ar-Raschîds* vgl. Carl Brockelmann (Gesch. d. arab. Liter. S. 80ff.), welcher indes der Größe dieses Dichters doch vielleicht nicht ganz gerecht wird, und Michael Jan de Goeje, Or. Lit. S. 138f. S. auch oben S. 391. [3]) Diesen in England und Amerika jetzt Mode gewordenen Poeten und Mathematiker charakterisiert trefflich Paul Horn (S. 151ff.; Or. Lit. S. 250f.). Sehr eingehend handelt über ihn Edward G. Browne (II, 246ff.). *Umar Chayyâms* Vierzeiler *(rubâ'î)* sind vorzüglich ins Deutsche übersetzt durch den Grafen Schack (Stuttgart 1878). Vgl. noch de Lagarde, Symmicta I, 7ff. [4]) Es entspricht Platens N. 1, aber das oben zitierte Beit wurde von Platen nicht übersetzt.

schläge . . . auszuteilen, war nicht seine Art," sagt Paul Horn (S. 118) sehr treffend: ihm war die Narren-Britsche handlicher, mit Nadelstichen und glänzenden Pfauenfedern liebte er es, seine Zeitgenossen zu kitzeln. Über die Abgründe des Lebens, die ihm natürlich am allerwenigsten verborgen bleiben konnten, über die bange Frage, woher? und wohin? sucht er mit einem leichtfertigen *carpe diem!* hinwegzukommen:

Auf der Erde, da du wandelst,
Sei beweglich von Gebärde!
Starre Zeiten werden kommen,
Zeiten unter dieser Erde.[1])

Allein so wenig als bei andern Sterblichen wird diese Maxime bei Hafis auf die Dauer vorgehalten haben: auch ihn hat wohl zu Zeiten des Lebens Not und Langeweile angegähnt. Und da nahm er, wie so viele seinesgleichen, wie Alfred de Musset, und Baudelaire, und Byron, seine Zuflucht zu der „Alchimie des Daseins" *(kîmiyâ i hastî)*, deren beide Hauptmittel „Wollust und Rausch" *(eisch o mastî)* heißen.[2]) Es waren dies, wie wir früher[3]) gesehen haben, dieselben Mittel, mit denen auch die Sûfis ihr mystisches Ziel zu erreichen suchten; und dieses Ziel, das Aufgehen in der Gottheit, bedeutete es nicht im Grunde dasselbe, was auch das von Sorgen gequälte Weltkind ersehnt, die Selbstvergessenheit?

Verweilen wir nun noch einen Augenblick bei der Gestalt, die jene beiden Betäubungsmittel, Schlemmerei und Wollust, im Schiras des 14. Jahrhunderts angenommen haben.

Nicht erst seit heute wird in Persien bekanntlich viel Opium geraucht.[4]) Daß man Cannabis indica, das *haschîsch*, im Orient schon im Mittelalter kannte, geht aus der Geschichte der Assassinen *(haschîschîn)* zur Genüge hervor. Doch traten solche Narcotica, wenigstens in Schiras, damals weit zurück hinter dem Wein.[5]) Ob-

[1]) HB. 246, 5 = HR. I, 645 = N. 40, 3. [2]) Vgl. HB. 6, 10 = HR. I, 19 = N. 20, 5. Darin liegt eine Antwort auf Friedrich Nietzsches, des Wassertrinkers, Frage an Hafis: „– wozu, wozu dir – Wein?" (Nietzsches Werke. Erste Abt. VIII, 361). Eine zweite Antwort bildet die Stelle HB. 63, 7 (= HR. I, 159 = N. 15, 6): s. darüber unten S. 418. [3]) S. oben S. 397. [4]) Hafis' Zeitgenosse, der dschaleiridische Sultan *Ahmad ibn Uweis*, von dem unten noch die Rede sein wird, war dem Opium stark ergeben: s. August Müller, Der Islam II, 285. [5]) Über die Rolle, welche der Wein, das Weinhaus und alles was damit zusammenhängt, bei Hafis spielt, handelt Georg Jacobs vortreffliche, lehrreiche Monographie in der Nöldeke-Festschrift.

gleich vom Koran verboten, wird dieses Getränk gerade in der Persis, wo es das Land in so ausgezeichneter Qualität hervorbrachte,[1]) auch von der zum Islâm übergetretenen Bevölkerung nur selten ganz aufgegeben worden sein. Man trank den Wein nicht nur bei sich zu Hause und als Gast in Privathäusern,[2]) sondern ganz besonders gern auch in der Kneipe, im „Weinhaus" *(mei-châna)*. Der Weinbau ist in den mohammedanischen Ländern stets hauptsächlich von der nicht-muslimischen Bevölkerung gepflegt worden, da dieser Gesetz und Gewissen dabei kein Hindernis in den Weg legte. Wie nun in den westlicher gelegenen Gegenden die Muslime ihre Zechgelage mit Vorliebe bei den christlichen Mönchen abhielten, so spielt auf persischem Boden die Rolle des Kneipwirts in der Regel ein Anhänger der alten zoroastrischen Landesreligion, ein Magier *(mugh)*. In alten verlassenen Häusern, in Ruinen, wie sie sich im Orient (wo man viel lieber ein neues Haus baut als ein altes ausbessert) wohl bei jeder Stadt und bei jedem Dorf finden, schlug er meist seine Weinbude auf, so daß „Ruine" *(charâbât)* im Persischen geradezu ein Wort für „Kneipe" geworden ist.[3]) Als Kellner oder „Schenken" *(sâkiyân,* Sing. *sâkî)* hatte er junge Burschen bei sich, häufig wohl Söhne oder Verwandte, jedenfalls immer Glaubensgenossen von ihm. Diese „Magierbuben" *(mugh-batschagân,* Sing. *-batscha)* bildeten, bei der allgemeinen Verbreitung homosexueller

[1]) Nach Jackson (S. 326) gibt es jetzt in Schiras Rotwein und Weißwein; letzterer soll im Geschmack dem Marsala vergleichbar sein. Jacob findet (S. 12) bei Hafis nur Rotwein erwähnt. Ich glaube indes, daß Hafis doch auch von weißem (bzw. gelbem) Wein redet an einigen Stellen, die Jacob mißverstanden hat. Denn unter *dschâm i zar,* was nach Jacob (S. 15) ein „goldener Becher" sein soll, wird wohl eher ein „Glas (flüssiges) Gold" d. h. ein Glas goldenen Weins zu verstehen sein. Ein höchst interessantes Ding müßte der „Becher aus Goldfiligran" sein, von dem Jacob a. a. O. spricht; aber an der betreffenden Stelle (HB. 489, 2 = HR. II, 523 = N. 33, 3) ist jedenfalls mit HB. zu lesen: *gah dschâm i zar kasch* (nicht *zar-kasch!*), und wahrscheinlich zu übersetzen: „schlürfe bald einen Becher (flüssigen) Goldes" d. h. Weins! Jacob übersieht, daß *dschâm* eigentlich nicht „Becher", sondern „Glas" bedeutet: es bedeutet ja auch „Spiegel"! [2]) Auf diese Form des Zechens scheint mir Jacob (der allerdings zunächst nur vom Weinhaus handeln will) etwas zu wenig Gewicht zu legen. [3]) Es lag wohl zugleich ein Wortspiel darin, da eben die Kneipe für manchen „Ruin" bedeutet; wird doch z. B. auch Upsalas größtes Kneiplokal scherzweise *Stora Förderfvet,* das „Große Verderben" genannt.

Neigungen in jenen Ländern, zugleich eine weitere Attraktion des Etablissements, und wir haben uns demnach jene Schiraser Weinkneipen ungefähr nach Art der norddeutschen „Lokale mit Damen-Bedienung", ins Homosexuelle übersetzt, vorzustellen.[1])

Das führt uns auf das andere Gebiet, auf dem sich der Schiraser Bonvivant zu betätigen pflegte, auf die sexuellen Ausschweifungen. Bei dem normalen, heterosexuellen Geschlechtsverkehr wollen wir uns hier nicht lange aufhalten; da ist weiter nicht viel Charakteristisches anzuführen, als etwa, daß infolge des Haremswesens der Mann außerhalb des eigenen Hauses in der Regel kein anderes weibliches Wesen zu sehen bekam als verkäufliche Sklavinnen und Prostituierte. Dieser Umstand ist wohl zu einem guten Teil dafür verantwortlich zu machen, daß sich die erotische Lyrik der Neuperser[2]) so vorwiegend auf das Gebiet der homosexuellen Liebe geworfen hat; denn eine Braut, die man bei der Hochzeit zum ersten Male sieht, kann man vorher nicht wohl andichten, und zur lyrischen Verherrlichung der Prostituierten ist man erst in neuester Zeit im Abendlande fortgeschritten.[3])

---

[1]) HB. 63, 7, (= HR. I, 159 = N. 15, 6) heißt es z. B. ausdrücklich:

Nie Gesang um mich zu haben
Pflegt' ich, noch den Wein zu lieben,
Doch die Liebe schöner Knaben *[mugh-batschagân]*
Hat zu beiden mich getrieben.

[2]) Bei den Arabern war das ganz anders: die hatten eine reiche Liebeslyrik aus der Zeit, als sie noch in der Wüste nomadisierten, wo der Verkehr der Geschlechter natürlich ein ganz freier war. Da jene heterosexuelle Lyrik aus der Heidenzeit ihnen als klassisch galt, so konnte der homosexuelle Stil bei den Arabern nie so Mode werden wie bei den Persern. Es gehörte ein starkes poetisches Talent wie das des *Abû Nuwâs* dazu, um das homosexuelle Moment überhaupt in die arabische Lyrik einzuführen. [3]) Auf diese Weise erklärt sich aber, wohlgemerkt, nur das Eindringen des homosexuellen Elements in die neupersische Poesie, nicht aber die schon früher (s. o. S. 401) aufgeworfene Frage, wie diese Erscheinung im Leben der Neuperser eine so wichtige Rolle spielen konnte. – Alfred v. Kremer, welcher sich (Kulturgesch. des Orients II, 128ff.) ebenfalls ausführlich mit letzterer Frage beschäftigt, meint schließlich: „Die reichen Schwelger . ., erschlafft und blasiert in den Genüssen des Harems, suchten neue Zerstreuung und konnten sich nur an den unsittlichsten Ausschweifungen erwärmen." Auch er sieht also in der ganzen Sache schließlich lediglich Perversität (im technischen Sinn: s. o. S. 400, Anm. 1), was beweist, daß man 1877 auch in Wien noch keine Ahnung von dem Wesen der Homosexualität hatte.

Dreierlei Art waren im allgemeinen die „Freunde" *(yârân* Sing. *yâr),* welche der Schiraser zum Gegenstand seiner homosexuellen Gefühle zu machen pflegte. Einmal die „Magierbuben", von denen soeben die Rede war; dann die jungen Zigeuner-Musikanten, die sogenannten *Lûlîs,* die wohl ebenfalls vorwiegend in den Kneipen zu finden waren;[1]) endlich aber die ärgsten „Herzensräuber" *(dil-barân)* waren die schlanken, blonden Türken, die als Sklaven auf den Markt kamen, aber freilich ein teurer Luxusartikel waren, den sich nur der Wohlhabende leisten konnte.[2]) Übrigens auch abgesehen von den Türken scheinen homosexuelle Liebesverhältnisse zwischen Herr und Sklave keine Seltenheit gewesen zu sein; die natürliche Folge davon war dann aber, daß ein solcher Lieblingssklave, seines Vorteils bewußt, bald unbotmäßig und anspruchsvoll wurde, ja daß der Herr oft ganz unter den Pantoffel des Dieners geriet.[3]) Neben dieser mehr „niederen Minne", deren Gegenstand Burschen aus den untersten sozialen Schichten waren, pflegte man aber auch zu sozial gleich oder sogar höher stehenden Jünglingen Liebesverhältnisse, die mehr an die παιδεραστία der Griechen erinnern. Besonders häufig war dergleichen zwischen Lehrer und Schüler der Fall;[4]) auch Beziehungen, wie sie einst Anakreon mit Bathyll verbanden, oder lustige Streiche, wie sie der alte Dichter in der Pinakothek

[1]) Vgl. Jacob S. 16f. [2]) „Türke" *(turk)* dient bei den persischen Dichtern geradezu als Bezeichnung für einen hübschen Burschen: vgl. z. B. HB. 8, 1 (= HR. I, 25 = N. 1, 1); HB. 95, 1 (= HR. I, 245 = N. 7, 1); HB. 323, 2 (= HR. II, 107 = N. 39, 2). Vgl. Philipp S. 36. – Noch heutigen Tages sind im Orient, soweit es überhaupt Sklaven gibt, diejenigen türkischer und kaukasischer Abkunft die teuersten und gesuchtesten. Sogar die reichen Kaufleute von Mekka beziehen aus Konstantinopel zirkassische Sklaven als Kammerdiener: s. Snouck Hurgronje, Mekka II, 11. [3]) Vgl. Philipp S. 29. – *Sa'dî,* der welterfahrene, hat das ebenfalls gewußt, und im *Gulistân* allerhand Erbaulichkeiten daran geknüpft. [4]) Der bildhübsche *stud. phil.* und das Entgegenkommen, das er seinen Lehrern und sonstigen Förderern seiner Studien zeigt, ist eine beliebte Figur der persischen Belletristik, die sich auch *Sa'dî* nicht hat entgehen lassen. In dieses Kapitel gehört u. a. die Erzählung im *Gulistân* (Kap. 5, Nr. 16 bei Sprenger), welche Goethe in die Noten zum Westöstlichen Diwan aufgenommen hat (WÖD. S. 200ff.). – Daß die Dinge damals im Abendlande keineswegs besser standen, können wir von Dante lernen, welcher den Grammatiker *Priscian* – nach Angabe der Kommentare – lediglich als Typus des philologischen Dozenten zu *Brunetto Latini* und den andern Sodomitern von der *turba grama* ins *Inferno* versetzt (Cant. XV, 109).

bei Petronius[1]) erzählt, werden im mittelalterlichen Schiras vorgekommen sein.

Die Aufgabe lockt, ein Bild von unserem Dichter, von seinem Leben und Treiben zu entwerfen, wie es sich von dem Hintergrunde seiner Heimat und seines Zeitalters abhebt. Aber wir dürfen uns dabei leider nicht verhehlen, daß ein solcher Versuch äußerst unvollkommen und schattenhaft ausfallen muß, so lange unsere Kenntnis sowohl der Gestalt selbst als des Milieus, in dem sie sich bewegt, so lückenhaft bleibt, wie dies zur Zeit der Fall ist.[2])

Sehen wir uns zunächst auf abendländischem Boden nach verwandten Erscheinungen um, mit denen sich Hafis etwa vergleichen ließe, so ist es unter seinen Zeitgenossen des italienischen Trecento nicht sowohl Petrarca, sondern eher Boccaccio, mit dem der persische Dichter in seinem Wesen und Leben (weniger vielleicht in seinen Werken) eine gewisse Ähnlichkeit aufweist. Wohl können uns Hafis' Gaselen gelegentlich an Petrarcas süßes Schmachten erinnern, aber im Leben und in der Wirklichkeit war Hafis doch wohl eher gewohnt, sich nach Boccaccios Art die Rechte des Liebenden zu nehmen. Boccaccios stark akzentuierte Sinnlichkeit, seinen witzigen Spott, ja selbst eine leichte Neigung zur Zote[3]) treffen wir auch

[1]) Petronii Satiricon ed. Buecheler[3] c. 83. [2]) Glücklicherweise brauchen wir diesem *ignoramus* kein *ignorabimus* hinzuzufügen: Unter den handschriftlichen Schätzen der europäischen Bibliotheken schlummert noch manches Werk, das reiche Aufklärung über Hafis und seine Zeit verspricht. Ich erinnere beispielsweise nur an das von P. Horn (Grundr. II, 566) erwähnte *Schîrâz-nâma* des *Mu'în Schirâzî*, eines Zeitgenossen des Hafis, von welchem sich Handschriften in Straßburg, Berlin und Petersburg befinden. (Ein anscheinend davon verschiedenes *Schîrâz-nâma*, ebenfalls aus dem 14. Jahrh., nennt E. G. Browne II, 490). Gute, mit Registern usw. versehene Ausgaben der in Betracht kommenden Partien der Geschichtswerke des *Mîrchwând* (eines Zeitgenossen des *Dschâmî*) und *Chwând amîr* bilden ebenfalls ein dringendes Desiderat. Daß Hafis' *Dîwân* selbst noch lange nicht befriedigend ediert ist, und daß daraus, wenn man ihn genau und unbefangen durcharbeitet, noch mancherlei Aufschlüsse über den Dichter und seine Zeit zu gewinnen sind, soll im IV. Abschnitt gezeigt werden. [3]) Wie Paul Horn (S. 120) meint, „ist Hâfiz stets anständig; eine Pikanterie . . . findet man bei ihm nie." Mir scheint indes, daß Horn da dem alten Knaben doch unrecht tut. Zunächst einmal dürften Reden wie HB. 81, 3 (= HR. I, 203 = N. 21, 2) oder HB. 532, 2 (= HR. III, 111 = N. 8, 2) doch im Morgen- wie im Abendlande bereits jenseits der Grenzen der sogenannten Wohlanständigkeit liegen. Wenn man aber ferner ab und zu einen Artikel bei Vullers

bei Hafis an. Im Hinblick auf seine theologische Laufbahn wäre Hafis allenfalls mit dem emanzipierten italienischen Kleriker des *Rinascimento* oder auch mit dem galanten französischen Abbé des *Ancien Régime* zu vergleichen; jedoch ist diesen beiden Gestalten bei aller Frivolität ein gewisser heuchlerischer Zug eigen, der bei Hafis vollständig fehlt, während andererseits Hafis' geflickte wollene Kutte zu dem gepflegten Äußeren jener Kirchendiener nicht stimmen würde. – Der schwedische Reisende Sven Hedin endlich hat (S. 188) Hafis „orientens Bellman" genannt, und dieser Vergleich mit dem populärsten schwedischen Dichter des 18. Jahrhunderts muß in der Tat glücklich genannt werden; nur will mir scheinen, daß Bellmans etwas spießbürgerlicher Poesie die frivole Eleganz fehlt, die doch wieder für Hafis charakteristisch bleibt.

Wir können uns also Hafis etwa vorstellen, wie er in einer Weinkneipe vor dem Stadttor allein oder wohl eher im Kreise von Freunden und Schülern den feurigen Schiraser schlürft,[1]) wie er vor dem entzückt zuhörenden Publikum, das aus Gästen,

(oder noch besser: in einem persischen Originalwörterbuch) nachliest und dabei lernt, was manche Wörter außer ihrer gewöhnlichen, allgemein bekannten noch alles für Bedeutungen haben, wenn man insbesondere beachtet, was Vullers unter der Rubrik: *sermone Sodomitarum* verzeichnet, so werden einem wohl plötzlich Hafisstellen klar, die man bis dahin nie recht verstanden hat, und man sieht da zu seinem Erstaunen eine saftige Zote vor sich. Nur wenige Beispiele. Daß das HB. 81, 4 (= N. 21, 3) vorkommende *dur-dâna suftan* (wörtlich: „Perlenkorn bohren") „auch zur Bezeichnung des höchsten Liebesgenußes" gebraucht werde, hat schon Vincenz v. Rosenzweig (I, 774) gemerkt. Ferner, wenn es z. B. HB. 400, 11 heißt: *ayyâm kân-yamîn schud o daryâ-yasâr ham*, so kann man das [ganz wörtlich] übersetzen: „die Tage wurden Gruben-Glück und Meeres-Überfluß auch;" bedenkt man aber, daß *kân* „Grube, Mine" auch „Podex" bedeutet, und daß *daryâ* nicht bloß „Meer, Strom" sondern auch „Vulva" heißt, so wird die Zweideutigkeit sofort klar. Diese letztere Bedeutung von *daryâ* spielt gewiß auch HB. 41, 8 herein, wo *daryâ-garî* (eigentlich „Seefahrt") auch ganz anders verstanden werden kann. Ich bin überzeugt, daß der Diwan an derartigen Zweideutigkeiten noch viel mehr enthält, als wir nur ahnen. [1]) Daß schon Hafis den Geschmack des Weines so wenig geliebt habe wie heutzutage seine Landsleute, daß auch er ihn nur als Narcoticum gebrauchte (vgl. oben S. 397, Anm. 4), ist mir wenig wahrscheinlich, wenn auch auffällt, daß er nur ganz selten von süßem, dagegen viel von bitterem Weine spricht (vgl. Jacob S. 13; *chwasch-guwâr* heißt aber doch wohl eher „leichtverdaulich, bekömmlich" als „süffig"). Ich denke, wer Farbe und Geruch des Weines so begeistert schildert, wie Hafis, kann darin doch nicht bloß eine Droge sehen.

Schenken und Wirt besteht, seine unsterblichen Gaselen improvisiert, um dann wieder sich an Musik und Tanz der *Lûlîs* zu erfreuen,[1]) ja wohl selbst mit ihnen um die Wette zu singen.[2]) Wenn es schließlich ans Bezahlen ging, dürfte es freilich ab und zu Schwierigkeiten gegeben haben: der pfiffige Magier-Greis von Wirt läßt sich selbst mit den schönsten Worten nicht abspeisen, und will auch des Dichters verflickte Mönchskutte nicht in Zahlung nehmen.[3])

Aber nicht nur in den verrufenen Kneipen vor dem Tore, nein, auch bei den Gelagen in den Häusern der Vornehmen ist Hafis gewiß ein häufiger und gern gesehener Gast gewesen. Und wie sich heutzutage der Sänger oder Musiker für die Ehre einer derartigen Einladung erkenntlich zeigt, indem er eine Probe seiner Kunst zum Besten gibt, so hat wohl auch der Dichter in Schiras die Perlen seiner Poesie über die Anwesenden ausgestreut.[4])

---

[1]) Auf Anselm Feuerbachs bekanntem Gemälde scheint mir die Gestalt des Hafis selbst sehr gut aufgefaßt, dagegen bedeuten die den zechenden Dichter umgebenden Mädchen einen starken Anachronismus. [2]) Der Schluß des schon mehrfach erwähnten berühmten Gasels HB. 8 lautet z. B.:

Gaselen sprachst du, bohrtest Perlen,
Nun komm und sing sie schön, Hafis:
Dann streut der Himmel die Pleiaden
Auf deine Perlenschnur gewiß!

Demnach hat also der Dichter das Gasel, das er zunächst sprechend improvisierte (s. u. Anm. 4), nachher selbst gesangsmäßig vorgetragen. [3]) Eine Reihe von Stellen, die sich auf Hafis' Schwulitäten beziehen, hat Jacob (S. 20f.) zusammengestellt. Selbst seinen Gebetsteppich und sogar seinen Korân hat der Dichter gelegentlich im Weinhaus beim Magiergreis versetzt. [4]) D. h. er hat ein Umständen und Stimmung angemessenes Gasel improvisiert. Überhaupt dürfte, wenn man von den verhältnismäßig wenigen panegyrischen und dergl. Stücken absieht, Hafis' Poesie größtenteils improvvisando bald in der Kneipe, bald im Palast entstanden sein (vgl. Horn S. 66f.): daher die erst posthume Zusammenstellung des Diwâns, daher die desultorische Art vieler Gaselen und manches andere, wovon unten im IV. Abschnitt die Rede sein wird. Unter solchen Umständen scheint es mir ganz verkehrt, wenn Paul Horn (S. 118) meint: „Selbstverständlich hat Hâfiz, wenn man ihn natürlich versteht, nicht jede Schöne [!] auch wirklich geküßt und nicht jedes Glas tatsächlich geleert, von denen er berichtet." Ich möchte im Gegenteil behaupten: Hafis hat kaum je anakreontische Verse gedichtet, bei denen er nicht den Geliebten leibhaftig vor Augen, den Pokal tatsächlich in Händen gehabt hätte. Man darf sich den persischen Dichter eben nicht wie einen modernen Literaten vorstellen, welcher sich vor allen Dingen ein stilvolles *home* einrichtet, um

Noch ein weiteres Bild müssen wir zur Ergänzung hinzufügen: Hafis als Professor an der *Mádrasa* (Akademie), wie er mit seinen Schülern *Zamáchscharîs* Koran-Kommentar, den *Kaschschâf,*[1]) oder *Sakkâkîs* Enzyklopädie, den *miftâh al-ulûm*[2]) liest. Diese Stellung, zu der ihn seine theologische und sonstige Bildung jedenfalls trefflich befähigte, bot dem Dichter wenigstens ein regelmäßiges, sicheres, wenn auch wohl bescheidenes Einkommen: die Auszahlung des Gehalts *(wazîfa)* spielt sogar in seiner Poesie gelegentlich eine Rolle.[3])

Daß Hafis unter seinen Schülern viele Verehrer hatte, daß sein Verhältnis zu einzelnen darunter ein sehr intimes war und gelegentlich auch ähnliche, ja vielleicht noch weniger keusche Formen annahm wie z. B. das zwischen Sokrates und Alkibiades, dürfen wir nach allem früher Gesagten unbedenklich voraussetzen.[4]) Ein Schüler, *Muhammad Gul-andâm* [d. h. der Rosenleibige], war es ja auch, der nach Hafis' Tode seine Gedichte gesammelt und herausgegeben hat.[5])

---

darin für die „Woche" photographiert zu werden, und dann erst versucht, ob er hinter seinem Schreibtisch seinem Gehirn ein paar matt empfundene Gedanken abquälen kann. Hafis' Poesie ist keine solche Schreibtisch-Poesie.

[1]) D. h. „Enthüller". *Zamáchscharî,* ein sehr vielseitiger Gelehrter, der größte Philolog seiner Zeit, lebte 1074–1143 in *Chwârizm,* dem heutigen Chanat Chiwa. Vgl. über ihn Brockelmann, Gesch. d. arab. Liter. S. 170f., sowie Michael Jan de Goeje, Or. Lit. S. 148. [2]) D. h. „Schlüssel der Wissenschaften". *Sakkâkî* hat 1160–1229, also ein Jahrhundert später als *Zamáchscharî,* ebenfalls in *Chwârizm* gelebt. Ich möchte ausdrücklich darauf hinweisen, daß auch diese beiden Männer, obgleich der arabischen Literaturgeschichte angehörig, echte Perser waren. [3]) So z. B. HB. 207, 1 (= HR. I, 543 = „Gasele nach Hafis" 1): daß der Dichter in jenem Frühling sein Gehalt sehr nötig brauchte, zeigt die (von Platen nicht übersetzte) Schlußstrofe jenes Gasels:

Rasch entfliehn des Lenzes Tage!
Gabenspender! Sieh' darein:
Bald ist die Saison vergangen –
Noch schmeckt' Hafis keinen Wein.

HB. 581 (= HR. III, 247) ist ein mit geziemender Bescheidenheit vorgebrachtes Gesuch um Auszahlung des Gehalts: es scheint, daß es damit im damaligen Schiras gelegentlich ebenso haperte, wie heutzutage in Stambul. [4]) Der persische Literarhistoriker *Doulat-Schâh* sagt von Hafis: „Trotz seiner Überlegenheit und Vollkommenheit *(kamâl)* pflog er auch mit geeigneten jungen Leuten Verkehr." [5]) Vincenz v. Rosenzweig (I, VII) und Wilberforce Clarke (I, XXXIV) nennen als Redaktor des Diwans einen andern Schüler des Hafis, den als Mystiker bekannten *Kâsim i Anwâr* († 1434), was möglicherweise auf einer mißverstandenen Stelle bei Doulat-Schâh beruht. Dort

Überhaupt wird man Hafis schwerlich unrecht tun, wenn man annimmt, daß er wie dem *Διόνυσος Ἀναῖος*, so auch dem *Ἔρως Οὐράνιος* viel und reichlich gehuldigt hat, und daß seine Poesie auch hierin ein getreues Spiegelbild seines Lebens ist.[1]) Der homosexuelle Charakter seiner Liebes-Lyrik[2]) war ja freilich durch das Herkommen gegeben, und beweist für sein Liebes-Leben an und für sich noch nichts. Allein es finden sich in seinem Diwan neben einer Reihe von Gedichten, die sich durchaus in den konventionellen Bahnen und Bildern bewegen und die wohl als seine schwächsten zu bezeichnen sind,[3]) doch nicht wenige andere, die eine solche Tiefe und Glut der Empfindung für den Geliebten verraten, daß sie nur als der Ausdruck eines stark homosexuellen Gefühlslebens verständlich sind.[4])

Abgesehen von dem, was sich aus den Gedichten erschließen läßt, gibt es über Hafis' Liebesabenteuer keine irgendwie zuverlässige Überlieferung. Doch erwähnt Julius v. Hammer in der Vorrede zu seiner Übersetzung (I, XXIf.) zwei hierher gehörige Züge, welche mindestens *ben trovati* sind, und als ziemlich charakteristisch hier Platz finden mögen.[5])

Einst unterhielt Hafis zarte Beziehungen zu dem Sohne eines *Mufti*;[6]) die Sache ward dem Hafis ohnehin nicht wohlwollenden

(Vit. poet. pers. ed. Vullers I, 4 d. pers. Textes) heißt es nämlich nach einer Lesart: *dîwân i Hâfiz râ pêsch i ô chwândê* d. h. „er [Kâsim] hörte bei Hafis Kolleg über dessen Diwan". Aber es ist wohl mit J. A. Vullers *chwândê* in *chwândandê* zu emendieren; dann heißt es: „er las Kolleg über den Diwan des Hafis." [1]) Vgl. oben S. 422, Anm. 4. [2]) Daß alles Erotische in Hafis' Diwan homosexuell ist, läßt sich bei dem Mangel des grammatischen Geschlechts im Neupersischen (vgl. oben S. 399) natürlich nicht überall unmittelbar beweisen. Aber der unbefangene Leser, der sich einmal in Hafis' Welt hineingelebt hat, wird auch da keinen Augenblick schwanken, wo nicht die Erwähnung des Schenken, seines Bartes und dergleichen von vornherein jeden Zweifel ausschließt. Vgl. auch das unten S. 425f. über Hafis' eventuelles heterosexuelles Liebesleben Bemerkte. [3]) Dahin rechne ich unter den von Platen übersetzten Stücken namentlich: HB. 341; 486; 548 = HR. II, 143; 513; III, 163 = N. 4; 45; 23. [4]) Ich verweise hier, unter den von Platen übersetzten Gaselen, in erster Linie auf HB. 95; 570 = HR. I, 245; III, 219 = N. 7; 31. [5]) Hammer nennt als seine Quelle ein mir unzugängliches persisches Buch: *Madschâlis al-uschschâk* = die Salons der Liebenden. [6]) D. h. eines hochgestellten Rechtsgelehrten. Der Unterschied zwischen *mufti* und *kâdî* ist der, daß der erstere sich mit der *lex ferenda* zu befassen, der letztere dagegen sich nach der *lex lata* zu richten hat.

muzaffaridischen Herrscher *Schâh Schudschâ*, von dem unten S. 430f. noch die Rede sein wird, hinterbracht, worauf eines Tags Serenissimus allerhöchstselbst den Dichter *in flagranti* überraschten. Hafis aber verlor seine Geistesgegenwart nicht, und improvisierte das Gasel HB 326 = HR. II, 113:

Zu des Herrschers Zeit, der uns're
Sünden nachsieht allzumal,
Schlürfet Hafis die Karaffe,
Und der Muftî den Pokal. usw.

– womit die Sache erledigt gewesen zu sein scheint.[1])

Weiter erwähnt Hammer noch ein anderes Verhältnis, das Hafis mit dem Sohne eines Schlossers hatte, und das insofern charakteristisch ist, als es von neuem die Tatsache erhärtet, daß gerade geistig reich begabte Homosexuelle mit besonderer Vorliebe ihre Neigung Söhnen des Volkes zuwenden, in deren einfacher Denkweise und kräftig entwickeltem Körper sie vielleicht gerade das finden, was ihnen selbst fehlt. Aus solchen Gefühlen heraus sagt Hafis einmal (HB. 241, 2 = HR. I, 629):

Mein Holder ging in Schulen nie,
Auch schreiben lernt' er nicht:
Doch hundert Professoren gab
Sein Auge Unterricht.

Es bleibt nun aber noch die Frage, wie sich Hafis zur normalen, heterosexuellen Liebe gestellt hat. Wollten wir indes etwa versuchen, darauf bezügliche Anhaltspunkte aus seiner Poesie zu gewinnen, so erhebt sich sofort die früher (s. o. S. 399) schon einmal erwähnte Schwierigkeit, daß das Neupersische das grammatische Geschlecht gänzlich aufgegeben hat: *ô* bedeutet hier er und sie, das enklitische *asch* sowohl ihm, ihn, als ihr, sie.[2]) Die Stellen

[1]) Diese Geschichte zeigt eine verdächtige Ähnlichkeit mit der von *Sa'dî* im *Gulistân* (Kap. 5, Nr. 19, ed. Sprenger) erzählten von dem *Kâdî* zu *Hamadân*. [2]) Nachdem das Arabische Masculinum und Femininum unterscheidet, könnte man bei der Häufigkeit arabischer Wörter und Stellen in Hafis' Poesie auf diese Weise gelegentlich einen Anhaltspunkt zu gewinnen hoffen. Und in der Tat hat Jacob (S. 8) zwei Stellen aufgetrieben, wo in HB. von einer *ma'schûka* d. h. einer Geliebten die Rede ist (das Masculinum zu diesem arabischen Femininum ist *ma'schûk* „Geliebter"). Jedoch an der einen dieser Stellen (HB. 34, 1) haben sämtliche Abschriften Platens, also wohl auch seine Vorlage, der „Münchener Kodex" (vgl. oben S. 279), die maskuline Form *ma'schûk;* und an der andern (HB. 525, 7 = HR. III, 87)

des Diwan, welche orientalische und, ihnen folgend, auch europäische Erklärer auf Hafis' Gattin beziehen wollen, sind infolgedessen absolut nicht beweiskräftig: HB. 13 (= HR. I, 35) und HB. 90 (= HR. I, 231) sind – wie übrigens auch Vincenz v. Rosenzweig annimmt – vielmehr an abwesende Freunde gerichtet; und ebenso dürfte HB. 227 (= HR. I, 597) mit Rosenzweig eher auf den Tod eines Geliebten, als auf den von Hafis' Gemahlin zu beziehen sein. Was sodann die Stücke betrifft, in denen Hafis angeblich den Tod eines Sohnes beklagt, so gibt HB. 117 (= HR. I, 303) allerdings zu denken; indes wird das im 1. Beit dieses Gasels vorkommende Bild von Nachtigall und Rose sonst mehr auf Liebhaber und Geliebten, als auf Vater und Sohn angewandt, und das Schlußbeit enthält meines Erachtens eher eine Klage des Dichters, daß er selbst nicht geheiratet habe, als – wie freilich allgemein angenommen wird – den Ausdruck des Bedauerns, daß er den angeblichen Sohn nicht zum Heiraten veranlaßte.[1]) Die *Kit'a* HB. 598 (= HR. III, 281) beklagt lediglich den am 23.[2]) Dezember 1362 erfolgten Tod eines Lieblings, von dem im Texte nirgends steht, daß er Hafis' Sohn gewesen; und HB. 606 (= HR. III, 297) enthält einfach eine rührende Klage um einen Verstorbenen – niemand kann wissen um wen.[3])

---

erlaubt das Metrum, rät der Zusammenhang, statt *ma'schûka-parast* (amatas colens) ebenfalls *ma'schûk-parast* (amatos colens) zu lesen. Damit kommen wir also kaum weiter. [1]) Es kommt alles darauf an, wie man hier das *na zadî schâh-ruch* versteht. Schon die ursprüngliche Bedeutung von *schâh-ruch zadan* steht mir nicht ganz fest. Nach den Übersetzern und Kommentatoren des Hafis soll dieser term. techn. des Schachspiels unserem „rochieren" entsprechen; indes bei Vullers finde ich davon nichts. Daß aber der Ausdruck in übertragenem Sinne bedeuten soll: „einen Sohn verheiraten", ist mir ziemlich unwahrscheinlich; eher vielleicht: „Nachkommenschaft bekommen". Ich erinnere daran, daß der große *Timur* einen Sohn *Schâh-Ruch* († 1446) hatte; den Namen soll er ihm (s. August Müller, Der Islam II, 315, Anm. 1) gegeben haben, weil er gerade beim Schachspiel war, als ihm die Geburt des Sohnes gemeldet wurde. Solange wir nicht weitere Belegstellen haben, läßt sich nur soviel sagen, daß *schâh-ruch zadan* zu jener Zeit im Persischen in irgend einer übertragenen Bedeutung mit Beziehung auf die Nachkommenschaft gebraucht worden sein muß. [2]) Das in jenem Stück genannte Datum, 6 Rabî I, 764, entspräche nach den Tabellen dem 24. Dezember; aber das war ein Samstag, während Hafis als Wochentag den Freitag angibt. [3]) Auf die Angaben der Kommentatoren, die aus dem Text des Diwâns gerne allerhand oft recht ungeschickte Schlüsse ziehen, die sie dann als Tradition verzapfen, ist natürlich gar nichts zu geben.

Auch durch anderweitige Überlieferung erfahren wir nichts irgendwie Zuverlässiges über Hafis' heterosexuelles Liebesleben.[1]) Julius v. Hammer (I, XXII ff.) bringt (nach mir unzugänglichen persischen Quellen) zwei Geschichten, die aber auf historische Glaubwürdigkeit kaum Anspruch haben.

Die eine erzählt, wie der Dichter eine Geliebte namens *Schâch-i-nabât,*[2]) die ihm vor einem Bewerber von fürstlichem Geblüt den Vorzug zu geben versprach, sitzen ließ, um die Nacht an einem dem Profeten *Chidr*[3]) geweihten Orte, *Pîr-i-sabz,*[4]) zu verbringen. In der Nacht erschien ihm denn auch der „grüne Greis" und reichte ihm einen Trunk aus seiner Schale, der ihm dichterische Unsterblichkeit verlieh.[5])

In der andern Erzählung ist von einem regelrechten Korb die Rede, den sich Hafis bei einer Schiraserin namens *Arûs-i-dschehân* [d. h. Welt-Braut] geholt haben soll.

Diese beiden Histörchen sehen sehr danach aus, als ob sie allegorisch zu verstehen wären und besagen sollten, Hafis habe der irdischen Liebe entsagt (bzw. nach der andern Version: darin kein Glück gehabt) und sich ganz der göttlichen Dichtkunst hingegeben. So lange uns also nicht neue bessere Quellen zugänglich werden, können wir die Frage, ob Hafis rein homosexuell oder bisexuell veranlagt gewesen sei, ob er Weib und Kind gehabt habe, nur mit einem *non liquet* beantworten.

* * *

[1]) In der weiter unten wiedergegebenen Geschichte von der Einladung, die Hafis nach Indien erhielt, berichtet die indisch-persische Quelle ausdrücklich, Hafis habe einen Teil des ihm übersandten Reisegeldes seinen Neffen und unverheirateten Nichten [oder Schwestern?] *(chwâhar-zâda-hâ i chwad o zanân i bê-schouhar)* zugewandt. Hätte er selbst Weib und Kind gehabt, so hätte er doch wohl zuerst an diese gedacht. — Da diese Geschichte jedenfalls viel besser beglaubigt ist, auch weit mehr innere Wahrscheinlichkeit hat als alles, was über Hafis' Verheiratung überliefert ist, so scheint mir die Notiz immerhin beachtenswert. [2]) D. h. Zuckerrohr-Stengel. Der Name (und vielleicht die ganze Geschichte) ist vermutlich nur aus einer Stelle des Dîwâns (HB. 35, 12 = HR. I, 93; oder auch HB. 218, 7 = HR. I, 573) herausgeklügelt. [3]) Eine Gestalt der mohammedanischen Sage, die manche Züge vom ewigen Juden hat. [4]) D. h. Grüner Greis: so hieß Chidr, weil er vom Quell der Unsterblichkeit getrunken hatte. [5]) Diese Geschichte gibt Sir Gore Ouseley (Biograph. Notices of Persian poets S. 36f.) nach Sir William Jones, den auch Hammer als Gewährsmann nennt.

Die Zeit des Fürsten *Abû Ishâk Entschu* wird wohl für Hafis die schönste Zeit seines Lebens gewesen sein,[1]) wenn auch der Höhepunkt seines dichterischen Schaffens vielleicht etwas später fällt. Jene kleinstaatliche Sonder-Existenz unter der altansässigen Schiraser Patrizierfamilie, die sich für alidisch ausgab, also jedenfalls schiitisch gesinnt war, hat wohl dem Dichter wie den meisten seiner Landsleute außerordentlich behagt: er war damals ohne Zweifel bei Hofe gut gelitten, und zählte die angesehensten Männer der Stadt, insbesondere aber den Wesir *Hâdschî Kiwâm-ad-dîn Hasan*[2]) und wohl auch den Sultan selbst zu seinen Gönnern. Leider hat diese glückliche Periode nicht länger als gerade ein Jahrzehnt (1343 – 1353) gedauert.

Im Osten von Schiras, in Yazd und Kermân, war auf den Trümmern des Mongolenreiches ebenfalls ein Kleinstaat erwachsen unter einer Dynastie, die nach ihrem Gründer *Muzaffar*[3]) die muzaffaridische genannt wird. Durch geschickte Umschmeichlung der letzten mongolischen Ilchane, durch Heirat[4]) und andere Kniffe, hatte dieses Geschlecht sich sein Gebiet allmählich zusammengeschachert, und mußte nun, wollte es auf dem betretenen Wege weiterschreiten, zunächst Fârs in seine Hände zu bekommen suchen. Leider hat *Abû Ishâk* diesen Nachbarn manchen Vorwand geliefert, mit ihm anzubinden, indem er sich mehrmals in die Verhältnisse ihres Landes, wo er selbst Eroberungen zu machen gedachte, eingemischt hat. Und so sah er sich eines Tags im Jahre 1353 in seiner Hauptstadt Schiras von dem Muzaffariden *Mubâriz-ad-dîn*

---

[1]) Lebhaften Ausdruck gibt der Dichter diesem Gefühl HB. 579 (= HR. III, 243); ebenso in dem wehmütigen Gasel HB. 174 (= HR. I, 455). [2]) Die orientalischen Kommentatoren und ihnen nach ihre europäischen Nachbeter verwechseln diesen Mann beständig mit *Kiwâm-ad-dîn Muhammad*, der (s. unten S. 431) später unter Schâh Schudschâ drei Jahre lang Wesir war (vgl. Defrémery, JA. V, 11, 423 f.). – Hafis gedenkt des älteren *Kiwâm-ad-dîn* mehrmals mit Wärme, nimmt ihn auch wohl gegen Neider in Schutz: HB. 585 = HR. III, 255. – Nach HB. 610 = HR. III, 305 starb *Hâdschî Kiwâm-ad-dîn Hasan* Freitag, den 10. Mai 1353, während der Belagerung von Schiras durch den Muzaffariden *Mubâriz-ad-dîn* (vgl. Defrémery a. a. O., der aber – nach *Chwândamîr* – ein etwas früheres Datum für den Todestag gibt), hat also den Sturz seines Herrn nicht mehr erlebt. [3]) Arab. *muzaffar* bedeutet „siegreich"; der Name entspricht also unserem *Viktor*. [4]) *Mubâriz-ad-dîn* heiratete die Tochter des *Kutb-ad-dîn Schâh-Dschehân*, des letzten Sprossen der Kutlugh-Châne von Kerman, und erwarb sich mit ihrer Hand ein gewisses Anrecht auf den Besitz dieser Provinz. Aus dieser Ehe stammte *Schâh Schudschâ*.

Muhammad belagert, tat, da er offenbar den Kopf verloren hatte, in der Verwirrung einige unkluge Schritte, die ihm einen Teil seiner Untertanen entfremdeten, und mußte endlich, nachdem der Feind durch Verrat sich am 1. November eines Stadttores bemächtigt hatte, die Stadt verlassen und nach dem ihm ebenfalls gehörigen Ispahân fliehen.

Die ganze Dynastie der Muzaffariden ist eine der unangenehmsten, die je auf persischem Boden regiert haben; aber bei weitem die widerwärtigste Gestalt unter der glücklicherweise nicht langen Reihe dieser Herrscher ist doch jedenfalls eben der Eroberer von Fârs, *Mubâriz-ad-dîn Muhammad.* Grausam, aber heuchlerisch und bigott, wie er war, stützte er sich, im Gegensatz zu der von ihm gestürzten schiitischen Dynastie, auf die damals noch sunnitsch gesinnte[1]) orthodoxe Geistlichkeit, und ließ sich von dieser zu allerlei ihr genehmen kleinlichen Polizeimaßregeln, wie z. B. zum Einschreiten gegen den Weingenuß, drängen, die ihm denn auch bei den witzigen Schirasern den Spottnamen *Muhtasib,* d. h. Polizei-Amtmann, eintrugen. Sein eigener Hofprediger, der ihn überall hin begleitete, hat erzählt, daß manchmal, während der Fürst in den Koran vertieft war, irgend welche arme Sünder zu ihm hineingebracht wurden. Serenissimus erhoben sich, legten den Koran einen Augenblick beiseite und schlachteten die Bedauernswerten mit eigener Hand ab, um dann alsbald allerhöchstihre erbauliche Lektüre fortzusetzen![2])

Solcher Art war der Feind, der nun den nach Ispahân entkommenen *Abû Ishâk* auch dorthin verfolgte, und ihn schließlich glücklich in seine Gewalt bekam. *Mubâriz-ad-dîn* behandelte den Gefangenen ganz wie zu erwarten war: *Abû Ishâk* ward nach Schiras zurückgebracht, dort die Komödie einer Gerichtsverhandlung gegen ihn aufgeführt, und das Ende war, daß man den ehemaligen Herrn von Schiras einem persönlichen Feinde auslieferte, der ihm alsbald den Kopf abschlug. Das war im Mai 1357.[3])

Mit welchen Gefühlen Hafis diese Ereignisse mit ansah, kann

---

[1]) S. August Müller, Der Islam II, 256. Die Muzaffariden, die sich übrigens – s. d'Ohsson, Hist. d. Mong. IV, 744 – ebenfalls einen arabischen Stammbaum zugelegt zu haben scheinen, beeilten sich denn auch, dem geistlichen Oberhaupt der Sunniten, dem unter dem Schutz der Mamlûken-Sultane in Ägypten lebenden abbâsidischen Schein-Chalifen zu huldigen – natürlich eine bloße Komödie: s. Defrémery, JA. IV, 4, 107. [2]) Defrémery a. a. O. S. 113. [3]) Defrémery a. a. O. S. 109.

man sich denken. Vielleicht ist dem wackeren Zecher darüber der Durst auf eine Weile vergangen, so daß die Polizisten des *Muhtasib* nicht allzu viel mit ihm zu tun bekamen. Er hatte damals dem Abû Ishâk eine Trost-Kasîda nach Ispahân geschickt, worin es u. a. heißt (HB. 279, 40f. = HR. I, 731):

Geht auch dein Feind jetzt frech einher,
Dir trüb' es nicht den heitern Sinn:
Denn diese Frechheit selber fällt
Zuletzt noch in den Zügel ihm.

Und sprach er mit verwegnem Mund
Von diesem Königshause schlecht,
So treff ihn der verdiente Lohn
In Weib und Kind und in Geschlecht!

Ein Glück für Hafis, daß Mubâriz diese Zeilen nicht zu lesen bekam: es wäre ihm sonst wohl schlimm ergangen! Aber des Sängers Fluch hat sich rasch und schauerlich erfüllt. Kaum ein Jahr war *Abû Ishâk* tot, da ward sein Besieger *Mubâriz-ad-dîn* geblendet, als Gefangener seiner eigenen Söhne, nach der Bergfeste *Sepêd*[1]) gebracht. Er hatte die Tronfolge über die Köpfe seiner Söhne hinweg eigenmächtig regeln wollen; und diese, die von ihrem Vater oftmals *coram populo* mit den gemeinsten Schimpfworten traktiert worden waren,[2]) hatten schließlich um ihrer eigenen Sicherheit willen sich des alten Tyannen bemächtigen und ihn unschädlich machen müssen.

Nun kamen wohl wieder etwas bessere Zeiten. *Schâh Schudschâ* (1358–1384), der nunmehr den Tron bestieg, war zwar auch keineswegs das Ideal eines Regenten; aber er zeigt doch manche sympatischere Züge. Selbst dem Weine nicht abhold, machte er den polizeilichen Vexationen gegen die Zecher ein Ende;[3]) und Hafis, der unter den obwaltenden Umständen sich in Beziehung auf den Vater des regierenden Schâhs keine Reserve aufzuerlegen brauchte, jubelte damals (HB. 400, 4[4]) = HR. II, 297):

O Herz, vernimm die Kunde:
Der *Múhtasib* ist fort;
Die Welt ist voll von Weine,
Von Götzen jeder Ort.

---

[1]) Das ist dieselbe Burg, vor der ein Jahrhundert früher der letzte Salgharide, der tollkühne *Saldschuk-Schâh* (s. o. S. 406, Anm. 2), von den Mongolen hingerichtet worden war: d'Ohsson, Hist. d. Mong. III, 402. [2]) Defrémery, JA. IV, 4, 111. [3]) Vgl. Jacob S. 2. [4]) HB. 400 ist N. 12; aber dieses Beit hat Platen nicht übersetzt.

Auch einen ihm wohlgesinnten Wesir bekam der Dichter wieder als Mäcen: *Kiwâm-ad-dîn Muhammad,*[1]) welcher dieses Amt bald nach der Tronbesteigung *Schâh Schudschâs* übernahm. Hafis hatte diesem Manne, dem er auch eine seiner längsten Kasîden (HB. 692 = HR. III, 525ff.) gewidmet hat, offenbar ziemlich viel zu verdanken; wahrscheinlich ist es auch dieser Wesir, der eine eigene Professur (oder gar eine ganze *Mâdrasa*) für ihn gestiftet hat.[2]) Aber bereits nach dreijähriger Amtsführung, a. d. 1362, wurde er von seinem Herrn dem Scharfrichter überantwortet.[3])

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, den höchst unerfreulichen Einzelheiten der weiteren Geschichte des Muzaffariden-Hauses nachzugehen. Genug, daß die 26jährige Regierung *Schâh Schudschâs* durchaus keine ungestörte war: fortwährend lagen die verschiedenen Mitglieder der Dynastie miteinander in Fehde. Einmal, um das Jahr 1365 herum, ward *Schâh Schudschâ* von seinem Bruder, *Schâh Mahmûd,* der in *Ispahân* seine Residenz hatte, elf Monate lang in Schiras belagert und mußte schließlich aus seiner Hauptstadt weichen, bis es ihm endlich nach einiger Zeit gelang, sich ihrer wieder zu bemächtigen.[4])

Hafis hatte auch späterhin noch Wesire *Schâh Schudschâs* zu Gönnern, und auch mit diesem selbst scheint er sich im großen ganzen nicht schlecht gestellt zu haben. *Persona grata* dürfte er allerdings bei ihm niemals gewesen sein: dazu hatte er schon zu viel Anhänglichkeit an die gestürzten Entschuiden gezeigt. Auch war es den Beziehungen zwischen Hafis und seinem Souverän sicher nicht förderlich, daß der letztere selbst dichterischen Ehrgeiz hatte: da konnte eine gewisse Rivalität nicht ausbleiben.[5])

---

[1]) Nicht zu verwechseln mit *Abû Ishâks* Wesir *Hâdschî Kiwâm-ad-dîn Hasan!* Vgl. oben S. 428, Anm. 2). [2]) Gerade in diesem Punkt herrscht große Verwirrung. Defrémery (JA. V, 11, 407) nennt als Stifter der Professur den andern, 1353 gestorbenen Kiwâm-ad-dîn Hasan; Wilberforce Clarke (I, XXVIII) dagegen den oben im Text genannten Wesir des Muzaffariden. Vincenz v. Rosenzweig widerspricht sich selbst, indem er die Stiftung HR. I, V dem „Großwesir Hadschi Kawâm-eddin Muhammed Alî", dagegen HR. I, 743 dem „Wesir Hadschi Kawâm eddin Hassân" zuschreibt. [3]) S. das Chronogramm HB. 605 = HR. III, 295. [4]) Defrémery JA, IV, 5, 440. [5]) Eine darauf bezügliche Anekdote erwähnt (nach *Chwând-amîr*) Defrémery JA. V, 11, 409. — Da Hafis seiner poetischen Tätigkeit nicht die erwartete Anerkennung zollte, so soll ihn Schâh Schudschâ seinerseits wieder

So könnte auch die von dem Historiker *Chwând-amîr* berichtete Anekdote[1]) auf Tatsachen beruhen, wonach Hafis von Schâh Schudschâ wegen des 10. Beits des besonders frivolen Gasels HB. 525 (= HR. III, 89) vor ein Inquisitionsgericht gestellt worden wäre. Dort sagt nämlich der Dichter:

Wenn Muslimtum zu dem gehört, was Hafis hat!
Ach! Wenn nach dem Heute es ein Morgen gibt![2])

Auf den Rat eines auf der Pilgerfahrt durchreisenden Scheichs soll nun Hafis vor dem bedenklichen Distichon nachträglich Beit 9 eingefügt haben:

Wie gefiel mir folgender Ausspruch, den eines Morgens tat
An der Tür des Weinhauses bei Tamburin und Flöte ein Christ:

und nach dem Grundsatz, daß Anführung einer ketzerischen Ansicht noch keine Ketzerei ist, soll er der Strafe entgangen sein.

Übrigens war dazumal Hafis' Dichterruhm schon zu fest gegründet und zu weit verbreitet, als daß die Regierung in Schiras ihm ernstlich hätte zu Leibe gehen können. Er, an den von allen möglichen Höfen nah und fern die schmeichelhaftesten Einladungen ergingen, brauchte sich aus Schâh Schudschâ nicht sonderlich viel zu machen: so groß war selbst in jener stürmischen Zeit, bei jenen rauhen Menschen der Respekt vor wirklicher geistiger Überlegenheit. Immerhin fand Hafis, in dessen Poesie die Panegyrik sonst eine für orientalische Verhältnisse sehr untergeordnete Stelle einnimmt, es doch geraten, Serenissimo ab und zu etwas Weihrauch zu streuen;[3]) auch Serenissimi Neffe, *Schâh Mansûr,* der schließlich, als letzter der Muzaffariden, durch seinen heldenmütigen, wenn auch vergeblichen,

---

geärgert haben, indem er ihm obskure Poetaster vorzog: vgl. Defrémery a. a. O. S. 411. (Die HB. 122, 8 vorkommende *gurba i âbid* d. h. „Katze des Frommen" oder „fromme Katze", welche Defrémery mit dem Dichterling *Chwâdscha Imâd* in Verbindung bringt, findet aber bei Browne II, 78 eine andere, plausiblere Erklärung). [1]) Defrémery a. a. O. S. 409f.; Wilberforce Clarke I, XXXI. [2]) Diese beiden elliptischen Konditionalsätze sind natürlich negativ gemeint; in vulgärem Deutsch könnte man als Nachsatz etwa ergänzen: „dann laß ich mich hängen" oder dergleichen. [3]) Eine Verhöhnung des Schâh Schudschâ (sofern dieser tatsächlich unter dem *Abu 'l-fawâris* d. h. „Vater der Reiter" [Spottname?] zu verstehen ist) enthält vielleicht HB. 241, 9 (= HR. I, 631). Dort heißt es nämlich:

„Er [Hafis] stellte sich lebendiges Wasser vor und das Glas Kei-Chusrous:
„[Jedoch] zur Schluckerei *(dschur'a-nôschî)* des Sultans Abu 'l-fawâris geriet er."

Vermutlich soll hier Schâh Schudschâ der Knickerei beschuldigt werden.

Widerstand gegen Timur das Gesamtprädikat der Dynastie noch etwas gehoben hat, wurde, wie es scheint, von Hafis angedichtet.[1]) Denn Schâh Schudschâ hatte eben doch den Brotkorb in der Hand: von ihm bezog Professor Hafis sein Gehalt — und gelebt will auch der Poet schließlich haben.[2])

An Nebeneinnahmen hat es unserem Dichter allerdings wohl nicht gefehlt. Da er als eingefleischter Schiraser mit seiner Vaterstadt zu fest verwachsen war, als daß er so leicht davon hätte loskommen können, so nahm er die Einladungen fremder Potentaten nur selten an, und sandte dafür meist ein poetisches Entschuldigungsschreiben, worauf er dann, statt nach heutiger Sitte einen Orden, vielmehr eine klingende Anerkennung seiner Verdienste empfing. Von derartigen an zeitgenössische Fürsten gerichteten Gedichten sind uns z. B. solche an die Dschaleiriden *Uweis* (1356 – 1374) und *Ahmad* (von 1382 an) in Bagdad, eines an den Kurtiden *Ghiyâth-ad-dîn Pîr Alî* in Herat[3]) (1370 – 1389) u. a. m. erhalten.

Einmal folgte indes Hafis doch einer Einladung, und ging nach dem von Schiras nicht allzu weit entfernten *Yazd*, wo ein Neffe des Schâh Schudschâ, der zu diesem in einem ziemlich losen Abhängigkeits-Verhältnis stehende *Schâh Yahyâ* [= Johannes] residierte. Von der Aufnahme, die er bei diesem fand, war indes unser Dichter so wenig befriedigt, daß er seinem Unmut in der *Kit'a* HB. 577 (= HR. III, 239) Luft machte.

Die Geschichte einer andern Einladung, welche an Hafis im letzten Jahrzehnt seines Lebens herantrat, ist so charakteristisch, daß es sich verlohnt, etwas mehr davon zu sagen. Wie uns der indisch-persische Historiker *Ferischta*[4]) erzählt, war der damalige Beherrscher

---

[1]) Sogar das berühmte *Sâkî-nâma* d. h. Schenken-Buch (HB. 686 = HR. III, 465 ff.) soll er ihm gewidmet haben (HR. I, V). Da jedoch nach HB. 276, 10 (= HR. I, 717) offenbar auch Schâh Schudschâ den Beinamen *Mansûr* [d. h. der Siegreiche] führte, so dürfte in HB. 686, 123 f. (= HR. III, 489) am ehesten eine Widmung an Schâh Schudschâ zu sehen sein. – Aus dem eben angeführten Grunde bleibt es auch in anderen Fällen, wo der Name *Mansûr* vorkommt, zweifelhaft, ob wirklich Schâh Mansûr, der letzte der Muzaffariden, gemeint ist. [2]) Vgl. oben S. 423, Anm. 3). [3]) Dieser, und nicht – wie sich Wilberforce Clarke (I, XXXI) von seinen indischen Gewährsmännern hat weismachen lassen – ein gleichnamiger Râdscha von Bengalen ist natürlich HB. 158, 10 (= HR. I, 419) gemeint. [4]) Dieses Geschichtswerk ist mir im Original nicht zugänglich; ich gebe die Erzählung nach Defrémery

des im fernen Indien, in Dekkan, gegründeten mohammedanischen Reiches, der Bahmanide *Mahmûd Schâh I* (1378 – 1397), ein großer Verehrer der Dichtkunst. Er ließ daher durch seinen Wesir *Mîr Feid-Allâh Entschu*[1]) dem Hafis eine Einladung nebst reichlichem Reisegeld zugehen. Hafis nahm trotz seines hohen Alters an, zahlte von dem Geld zunächst seine Schulden, schenkte einen weiteren Teil davon seinen Verwandten und machte sich mit dem Rest auf den Weg nach der Hafenstadt *Ormuz*, wo ihn ein Schiff erwartete, das ihn nach Indien bringen sollte. So kam er bis nach *Lâr*, der Hauptstadt der südöstlich an die Persis grenzenden Provinz *Lâristân*, wo er einen von Räubern ausgeplünderten Bekannten traf, dem er den Rest seines Geldes schenkte. Zwei Kaufleute, Verehrer seiner Muse, nahmen ihn jedoch vollends mit nach *Ormuz* und Hafis schiffte sich ein. Noch ehe indes das Schiff den Hafen verlassen hatte, erhub sich ein Sturm, der unserem Dichter die Lust an der Seereise gänzlich benommen zu haben scheint. Unter einem Vorwande ging er noch einmal an Land, und kam nicht wieder, sondern schickte statt dessen ein Gedicht an seinen Gönner.[2]) Er selbst kehrte nach Schiras zurück. Das Gedicht aber soll der indische Schâh mit 1000 Goldstücken honoriert haben.

Hafis hat noch das Ende der Muzaffariden-Herrschaft in Schiras erlebt. Als Schâh Schudschâ im Jahre 1384 gestorben war, folgte ihm sein Sohn *Alî Zein-al-âbidîn;* unter dem zog das Verderben von Norden herauf: *Timur-Lenk* hatte von Samarkand aus seinen Siegeslauf begonnen. Noch unter dem alten Schâh Schudschâ hatte es zu wetterleuchten begonnen: er hatte noch vor seinem Tode sich und die Seinen dem Schutze des großen Eroberers befohlen. Aber das Schicksal hatte es anders beschlossen. *Zein-al-âbidîn* war einer Aufforderung *Timurs*, an seinem Hofe zu erscheinen, nicht nachgekommen, und nun zog dieser mit Heeresmacht heran. In *Ispahân*, das zuerst in seine Hände fiel, sollen damals 70000 Menschen ums Leben gekommen sein. Noch in demselben Jahr, 1387, zog *Timur* in Schiras ein; und der greise Hafis hatte die Ehre, von dem neuen

(JA. V, 11, 414ff.), dessen Version die zuverlässigste ist; er allein nennt auch den richtigen Stadtnamen *Lâr* für das unvernünftige *Lahore* (das sich sogar bei August Müller, Der Islam II, 370 eingeschlichen hat). [1]) Sollte dieser Mann der oben (vgl. S. 409, Anm. 1) erwähnten Schiraser Familie angehört, und seine Stellung dazu benutzt haben, seinen Landsmann Hafis dem indischen Fürsten zu empfehlen? [2]) Angeblich das Stück HB. 142 = HR. I, 375.

Herrn empfangen zu werden:[1]) wer denkt da nicht an Napoleon und Goethe in Erfurt? Der Kaiser der Franzosen hat dem deutschen Dichter durch seine Kenntnis des Tacitus zu imponieren gesucht; Timur knüpfte – das Kompliment ist wohl noch größer – an einen Vers des vor ihm stehenden Poeten an, nämlich an HB. 8, 1 (= N. 1, 1): „Ich habe", begann Timur,[2]) „mit der Schneide meines blanken Schwertes den größten Teil der bewohnten Erde erobert, und Tausende von Orten und Provinzen wüste gelegt, nur um *Samarkand* und *Buchârâ*, meinen Wohnsitz und meine Residenz, blühend zu machen: und du Männchen *(mardak)* willst um ein einziges Hindu-Schönheitsmal mein *Samarkand* und *Buchârâ* verschenken und verkaufen, in deinem Verse:

Schirasaner, holdes Leben!
Nähmst mein Herz du in die Hand,
Wollt ich ganz Bochara geben
Für dein Mal und Samarkand."

Meister Hafis küßte die Erde: „O Sultan der Welt! Ich habe in einer Weise Freigebigkeit geübt, daß ich jetzt in diese [*scil.* bedrängte] Lage geraten bin." Der Dichter ward in Gnaden entlassen.

Zwei Jahre später, 1389, als Schâh Mansûr sich zu einem letzten verzweifelten Widerstand gegen den Welt-Eroberer rüstete, ist Hafis dann gestorben. Daß der Klerus ihm zuerst ein ehrliches Begräbnis weigern wollte, dürfte aus der im übrigen kaum historischen Anekdote hervorgehen, wonach die *Ulamâ*[3]) erst durch ein mit Hafis' Diwan [der – s. o. S. 423 – damals noch gar nicht zusammengestellt war!] veranstaltetes Buch-Orakel,[4]) wobei das Beit HB. 60, 7

[1]) August Müller, Der Islam II, 368, Anm. 1, tat sehr unrecht daran, diese Erzählung aus chronologischen Gründen anzuzweifeln. Sobald man die in diesem Zusammenhang unwesentliche Angabe, daß die Audienz erst nach Schâh Mansûrs Tode stattgefunden habe, beiseite läßt, stimmt alles. Daß Timur bereits 1387 Schiras einmal eingenommen hatte, gibt August Müller (a. a. O. II, 293) selbst an. Hafis aber ist erst 1389 gestorben. Es ist auch an und für sich wahrscheinlicher, daß Timur, wenn er Hafis zu sehen wünschte, ihn zu sich beschied, als er das erste Mal nach Schiras kam. [2]) Ich übersetze hier aus *Doulat-Schâh* ed. Vullers. E. G. Brownes Ausgabe ist mir leider im Augenblick nicht zur Hand. [3]) D. h. wörtlich „die Gelehrten" (Sing. *âlim*). Gemeint sind die Theologen, die in den Ländern des Islâm zugleich Juristen sind. [4]) Noch heutzutage wird der Dîwân des Hafis, gleichwie sonst im Orient der Koran und bei uns die Bibel, zu mancherlei Orakeln (arab.-pers. *fâl*) benutzt, ja es gibt gerade über das Orakelstechen im Hafis eine besondere Literatur. Vgl. auch Paul Horn, Or. Lit. S. 256.

(= HR. I, 153) zum Vorschein kam, zum Nachgeben veranlaßt worden wären. Dies allein sollte uns schon abhalten, in Hafis lediglich einen pietistisch frommen Mystiker zu sehen.

Unweit[1]) *Musallâ*, am Ufer des *Ruknâbâd*, dessen klare Fluten er den Bächen und Auen des Paradieses vorziehen wollte, wurden des Dichters sterbliche Überreste begraben. Sechzig Jahre später ließ ein Urenkel des großen *Timur*, der Sultan *Abu 'l-kâsim Bâbur Bahâdur*,[2]) welcher 1451 als Herr in Schiras eingezogen war, ein hübsches Monument auf seinem Grabe errichten. Auf dem Marmor, der Hafis' Gebeine deckt, steht heute noch zu lesen:

Gehst du vorbei an meinem Grab, gedenke mein:
Ja, aller lust'gen Brüder Wallfahrtsort soll's sein.[3])

Und dieses profetische Wort ist in Erfüllung gegangen. Rings herum liegen die Gräber der Toten, die nach der Ehre geizten, in der Nähe des Dichters von Schiras ihre letzte Ruhe zu finden. Alljährlich aber wächst noch die Zahl der Lebenden, die hierher pilgern zu der Stätte, wo im Schatten der Zypressen, denen er einst seine Lieblinge verglich,[4]) Persiens größter Lyriker ruht.

Über Bigotterie und Engherzigkeit hat Hafis schließlich triumphiert: als man seine Unsterblichkeit einzusehen begann, suchte man ihn wenigstens unschädlich zu machen, indem man seinen lebensfrohen Sang in das Prokrustesbett mystischer Fantastereien preßte. Im Morgenland ist dieses Bestreben bis heute von Erfolg gekrönt gewesen, und im Abendland hat es wenigstens Verwirrung gestiftet.

Deutschlands berühmtester Dichter, Goethe, hat jedoch das Einzigartige dieser Poesie auch unter den Lumpenhüllen einer ungenügenden Übersetzung erkannt. Er hat Hafis in Deutschland populär gemacht, und dadurch andere, vor allem Platen, zur Beschäftigung mit dem Perser veranlaßt. Die Begeisterung für Hafis,

[1]) Nicht in *Musallâ* selbst, sondern etwas weiter östlich: vgl. Edward G. Browne, A year amongst the Persians S. 260. 280. [2]) Derselbe, aus dessen Bibliothek die jetzt in Wien aufbewahrte Hafis-Handschrift stammt, die im September 1455 zu *Balch* vollendet ward: s. Gustav Flügel, Die arabischen, persischen und türkischen Handschr. d. K. K. Hofbibliothek zu Wien I, Nr. 572. [3]) Ich übersetze dieses Beit, das ich in HB. und HR. nicht finde, nach Edward G. Browne a. a. O. S. 280; es gehört wohl an den Schluß von HB. 213 = HR. I, 561. — Eine gute Photographie des Hafis-Grabes, der *Hâfiziya*, wie es im Frühling 1903 aussah, findet sich bei Jackson S. 332. [4]) S. Edward G. Browne, a. a. O. S. 280; Williams Jackson a. a. O.

welche in der ersten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts ziemlich hoch ging, hat sich indes bei uns jetzt einigermaßen gelegt: Hafis ist aus der Mode gekommen. Und dazu hat nun auch noch sein Unstern gewollt, daß der einzige wirkliche Kenner des Neupersischen, der in neuerer Zeit in Deutschland für ein größeres Publikum[1]) über persische Poesie geschrieben hat, Paul Horn,[2]) gerade den beiden berühmtesten Dichtern Süd-Irans gegenüber nicht diejenige Unbefangenheit und Treffsicherheit des Urteils gezeigt hat, die ihn sonst auszeichnet.

Horn nennt Sa'dî „eine höchst sympatische Greisengestalt“,[3]) „eine der edelsten Erscheinungen der ganzen orientalischen Literatur“[4]) und hält „wahre Toleranz und echte Frömmigkeit“ für die Grundzüge der Ethik[5]) dieses „populärsten Moralisten des Morgenlandes“: wie es jedoch damit in Wirklichkeit aussieht, darüber vgl. oben S. 407 f.

Hafis' „Verdienst bestand“, nach Horn,[6]) dagegen lediglich „darin, daß er die bereits bis ins einzelne völlig ausgebildeten Ideen der Liebes-, Wein- und Naturdichtung in einer eleganten äußeren Form darbot, die allgemein bezauberte.“ Mit dieser Charakteristik ist indes Horn meines Erachtens gerade am Wesentlichsten vorbeigegangen. Hafis' Liebes-, Wein- und Naturdichtung bewegt sich ja allerdings großenteils in konventionellen Bahnen, auch seine Formen- und Bildersprache ist keineswegs immer original.[7]) Dafür verrät aber Hafis' Erotik bisweilen eine Echtheit und Tiefe,[8]) die den meisten persischen Lyrikern fremd ist; seine Naturschilderung nimmt gelegentlich die zarten, stimmungsvollen Töne der ostasiatischen Lyrik an. Der Punkt indessen, in dem sich meine Auffassung des Hafis von derjenigen Horns unterscheidet, liegt tiefer. Bei der Beurteilung einer Persönlichkeit müssen wir von dem *x* des Milieus, der Zeit und Umgebung, worin sie aufgewachsen ist, das *y* ihrer Individualität zu unterscheiden suchen: je größer bei jemand dieses *y* ist, desto größer auch seine Bedeutung. Aber gerade dieses *y* hat Horn bei der Einschätzung unseres Dichters

[1]) Hermann Ethés vortreffliche „Neupersische Literatur“ im Grundr. II, 212 f. ist doch mehr nur für Fachleute bestimmt und lesbar. [2]) In der Amelangschen Sammlung „Die Literaturen des Ostens in Einzeldarstellungen“, sowie neuerdings in Or. Lit. S. 242–268. [3]) Horn S. 169. [4]) Ebenda S. 172. [5]) Or. Lit. S. 253. [6]) Ebenda S. 256. [7]) Ja, er hat sogar, was ihm vielleicht nicht einmal Horn zutrauen würde, „geradezu gestohlen“. Edward G. Browne (II, 538 f.) hat gezeigt, daß er seinem Vorgänger Sa'dî gegenüber wiederholt das *tadmīn* angewandt, d. h. Halbverse von ihm unverändert in seine eigene Poesie aufgenommen hat. [8]) Vgl. oben S. 424.

fast vollständig beiseite gelassen. Denn das Charakteristische des Hafis, wodurch er sich so weit über den Durchschnitt seiner Zeitgenossen erhebt, liegt keineswegs in der Art, wie er seine anakreontische Genußfreudigkeit zum Ausdruck bringt, sondern in der geistigen Unabhängigkeit, mit der er sich über die religiösen, moralischen und sozialen Vorurteile seiner Umgebung hinwegsetzt. Mit liebenswürdigem Lachen schwingt er sich über die Schranken und Zäune, womit diese sein Leben einzuengen drohen; darin unterscheidet er sich auch von Landsleuten wie *Umar Chayyâm*, welcher jene Schranken mit wütendem Grimm durchbricht, anstatt lustig und kaltblütig hinüberzuspringen.[1]) Mit sichtlichem Behagen beobachtet dagegen Hafis, der lose „Vogel", wie dem Schiraser Spießbürger über seinen Extravaganzen und Paradoxen die Haare zu Berg stehen: *épater le bourgeois*, den Filister verblüffen, das ist ihm Hochgenuß.

Auch für uns Abendländer des 20. Jahrhunderts liegt Hafis' Bedeutung auf demselben Gebiet. Von Liebe, Wein und Mai haben uns unsere deutschen Dichter besser, oder jedenfalls verständlicher gesungen, als der Sûfî von Schiras: zu einem unmittelbaren Genuß dieser Seite an Hafis' Poesie wird man bei uns ihrer fremdartigen Bildersprache, und vor allem ihrer homosexuellen Richtung wegen nicht so leicht gelangen. Aber wer sollte auch im Deutschland des 20. Jahrhunderts nicht seine helle Freude daran haben, wie Hafis den Filistern und Heuchlern, den Bureaukraten und Strebern seiner Zeit das Feuerwerk seines Witzes um die Ohren sprühen läßt? Zu solchen Stellen brauchen wir meist gar keinen Kommentar: da ist alles beinahe *tout comme chez nous*, und wir können des Persers geflügelte Worte trefflich verwenden. *Τόδ' ἐῦ νικάτω.*

[1]) Dieses hat auch Graf Schack völlig verkannt, wenn er (Strofen des Omar Chijam S. 116) meint: „Überhaupt enthalten Omar Chijams Vierzeiler schon alles, was den um zwei Jahrhunderte späteren Gaselen des Hafis ihren Wert gibt, weit treffender und körniger." So reizende Sachen wie etwa HB. 222 oder 461 (= HR. I, 585; II, 451 = N. 19; 44) hat eben doch nur Hafis zuwege gebracht.

Justinus Kerners Briefwechsel mit Franz von Kobell.

Von

Aloys Dreyer (München).

Der Herausgeber des „Briefwechsels Justinus Kerners mit seinen Freunden“,[1]) Theobald Kerner, stellt im zweiten Bande den lebhaften schriftlichen Verkehr seines Vaters mit München, hauptsächlich von 1850 an, fest. Eine Menge von Briefen wanderte von der bayerischen Hauptstadt nach Weinsberg, von König Ludwig I. (26), von Prinz Adalbert, von alten Freunden, wie Geibel, Graf Pocci,[2]) Schubert und Ennemoser, und auch von neuen, wie Kobell. Theobald Kerner kann hier zum Schluß die berechtigte Klage nicht unterdrücken:

„Was ihnen Kerner schrieb, wissen wir freilich nicht, seine Briefe an seine Freunde sind uns unbekannt. Was mag aus ihnen geworden sein?“

Wahrscheinlich ist der größte Teil derselben noch bei den Nachkommen der Adressaten erhalten. Wenigstens ist dies der Fall mit sechzehn noch unveröffentlichten Briefen Kerners, welche von den Hinterbliebenen des bayerisch-pfälzischen Dialektdichters pietätvoll aufbewahrt werden und mir bei Abfassung einer Kobell-Monographie[3]) zur Einsicht bzw. Benützung überlassen wurden. Der

[1]) Br. W. Stuttgart und Leipzig. Deutsche Verlagsanstalt 1897. 2 Bde. [2]) Über die Beziehungen zwischen Pocci und Kerner ist jetzt auf Dreyers schönes Buch zu verweisen: „Franz Pocci, der Dichter, Künstler und Kunstfreund.“ München, bei Gg. Müller, 1907. S. 66–83. [Anm. d. Red.] [3]) „Franz von Kobell. Sein Leben und seine Dichtungen.“ Erschienen als 1. Heft des 52. Bandes des vom Historischen Vereine von Oberbayern herausgegebenen „Oberbayerischen Archivs für vaterländische Geschichte“.

Br. W. kennt nur fünf Briefe Kobells; es träfen also immer mindestens drei Briefe des Schwaben auf einen Brief des Bayern.

Auf den ersten Blick erscheinen der urwüchsige, lebensfrohe, einem gesunden Realismus in Leben und Dichtung huldigende bayerische Dialektdichter und sein württembergischer Sangesgenosse, der melancholisch-grüblerische, fast erdentrückte Kerner, in ihrem Wesen und ihrer Kunst als denkbar schroffste Gegensätze. Von der „Geisterwirtschaft" des fantastischen Mystikers will der urwüchsige Jägerpoet Kobell allerdings nichts wissen. Er bekennt auch seinem Freunde gegenüber ganz offen „sein Heidentum in Mystizismus" (Br. W. 389) und verspottet dessen Geisterglauben in harmlos-lustiger Weise in seinen „P'älzische G'schichte" (75 und 81).

Allein bei aller Verschiedenheit dieser beiden Charaktere ergeben sich doch manche Berührungspunkte. Wie Kobell, träumt sich Kerner gern in den grünen Wald hinein und ist, wenigstens in der Theorie, dem Weidwerke gar nicht abhold. Seine Briefe an Kobell sind gespickt mit Gleichnissen, die auf die Jagd Bezug nehmen. Ja, einmal tritt er, angeregt durch Kobell, in ein paar launigen, an diesen gerichteten Versen als „Stubenjäger" auf:

„Heiz' die Stube, faule Magd,
Daß ich nicht erkalte,
Weil ich heute eine Jagd
Auf die Mäuse halte!"

Hie und da — allerdings selten — bricht auch bei Kerner ein ungekünstelter Humor hervor, der sich zuweilen in gutmütiger Selbstverspottung gefällt. In „Schwäbischen Schnaderhüpfeln", mit welchen er Kobell zum Besuche einlädt, droht er schalkhaft, daß er ihm nachts als „Goischt" erscheinen wolle. Kobell — so meint er — werde natürlich in der Spukgestalt sogleich seinen Hauswirt erkennen; denn „der Kerl

Hat Backa wie Trommla,
A Brill auf der Nas
Und brüllt in der Bierstub':
He, Wirt! schnell a Glas!"

So ganz frei von romantischen Neigungen — wie man wohl glauben möchte — war auch Kobell nicht. In seiner bayerischen mundartlichen Dichtung pflegte er mit Vorliebe die Sage, namentlich die Teufelssage, und auch einige Märchen fehlen bei ihm

nicht. In seiner hochdeutschen Dichtung aber steht er – mit Ausnahme seiner feuchtfröhlichen Weinlieder und seiner frischkecken Jagdpoesien – anfangs ganz im Banne der Romantik. Man erkennt in diesem weichmütigen, tränenseligen Poeten den schneidigen, lachenden Autor so vieler humorgewürzter Dialektlieder, so vieler übermütiger Schnaderhüpfeln kaum wieder. Gerade durch die ersten Blüten der hochdeutschen Muse Kobells, die sich freilich mit Kerner nicht messen kann, zittert ein Hauch tiefer Melancholie, der ganz an das Jenseitsheimweh des alten Weinsberger Barden gemahnt.

Auch in ihren politischen Anschauungen stimmen die beiden vielfach überein. Kerner ist nicht, wie sein Freund Uhland, „mit einem Tropfen demokratischen Öls gesalbt", sondern – gleich Kobell, dem von König Max II. von Bayern am meisten begünstigten autochthonen Dichter – einer der eifrigsten Anhänger des monarchischen Prinzips und ein leidenschaftlicher Gegner aller republikanisch gesinnten Elemente. Auf Herwegh ergießt sich die ganze Lauge seines Spottes.[1]) Die antimonarchischen Regungen sind ihm ein Greuel,[2]) und „die neueste Politik" hält er für den leibhaftigen Teufel.[3]) Auch Kobell rückt der demokratischen Bewegung ein paarmal zu Leibe, meist mit den Waffen überlegener Satire. In meiner Kobell-Biographie (S. 44) habe ich die hierher gehörigen Gedichte angegeben. Die Wahl des Erzherzogs Johann von Österreich, des „tapfern Weidmanns", begrüßt Kerner mit herzlicher Freude, und Kobell hofft zuversichtlich, daß er „das edle Gehege vom republikanischen Wolf und Luchs befreien" werde.

Die Fortschritte der Technik sehen beide Dichter infolge ihrer konservativen Gesinnung mit gemischten Gefühlen. Man denke nur an Kerners wunderliches Gedicht „Im Eisenbahnhofe",[4]) in welchem er die Lokomotive mit dem Ungeheuer der Apokalypse vergleicht! Kobell haßt „das Schnauben der Dampfmaschinen und das Eisenbahngerumpel" (Br. W. II, 421) und bricht bei Eröffnung der Dampfschiffahrt auf dem Rhein in die Klage aus:

„Unsre Zeit kennt nur Maschinen,
Sie erniedriget zum Dienen
Selbst dich, du gewalt'ger Rhein!"[5])

[1]) „Der letzte Blüthenstrauß", 1852. S. 36–38. [2]) Ebenda S. 53. [3]) Ebenda S. 46. [4]) Ebenda 62–64. [5]) Aus einem handschriftlich erhaltenen Gedichte von 1839.

Die Beziehungen beider scheinen wohl durch den Grafen Pocci, den Dichter, Komponisten und Karikaturisten, den ältesten und treuesten Freund Kobells, der nachweisbar schon seit dem Frühjahr 1842 (Br. W. II, 214) einen regen Briefwechsel mit Kerner unterhielt, angebahnt worden zu sein. Kobell schickte – wohl auf Veranlassung Poccis – dem Dichter der grotesken „Reiseschatten", der bei aller Erdenmüdigkeit sich doch noch einen Rest goldigen Humors bewahrt hatte, seine „Schnaderhüpfeln und G'schichtl'n".[1] In seinem Dank für diese literarische Gabe bekundet sich Kerner als begeisterten Verehrer der kernigen, kraftvollen Muse Kobells:

Weinsberg, 6. Mai 1846.

Allerherrlichster!

Wie vielen Dank muß ich Ihnen für die herrlichen Schnaderhüpfeln sagen, die nur ein Mensch mit Gemsenaugen, wie Sie haben, dichten konnte.

O kommen Sie doch nur einmal, ich will ja alle Geister (Gespenster) aus dem Hause bannen und blos der Geist der Liebe soll in ihm bleiben. Kommen Sie mit dem lieben H. Grafen von Pocci.

Graf Wilhelm sagte mir kürzlich, sie beyde hätten ihm einen Besuch versprochen und dann wolle er mit Ihnen hierher fahren: Fiat! . . . Vergessen Sie mich nicht ganz! In ewiger Liebe Ihr

Justinus Kerner.

Einen solchen überschwenglichen Ton schlägt keiner der zahlreichen Freunde Kobells an, eine solche rückhaltlose Anerkennung seines poetischen Schaffens wird ihm auch nicht von seinen getreuesten Anhängern zuteil. Daß Kobell hierauf kein Wort der Erwiderung gefunden hätte, ist schwer anzunehmen. Im Dezember 1851 reiste Kerner, „während Nordstürme brausen, Schnee fällt dicht auf der Bavaria Riesenglieder," nach München. Was ihn zu dieser Reise mitten im Winter und im vorgeschrittenen Alter bewogen hat, ist nicht bekannt. Von der freundlichen Aufnahme in der bayerischen Hauptstadt ist er hoch entzückt und ruft begeistert aus:[2]

„Aus Herzen und aus Bildern bricht
In München – eine eig'ne Sonne."

---

[1] 1845. Mit Bildern von F. Pocci. [2] „Der letzte Blüthenstrauß", S. 19.

In einer hohen Gesellschaft (vielleicht in „Altengland“) wird er veranlaßt, über Magnetismus und Geisterglauben zu sprechen,[1]) und hier, wenn nicht schon vorher in Kobells Hause selbst, mag die persönliche Begegnung der beiden Dichter erfolgt sein.

Die bis ins innerste Mark gesunde Kraftnatur des altbajuwarischen Dichters übte auf den nervös überreizten, in erdenfernen Regionen schwebenden schwäbischen Dichter eine fast hypnotisierende Wirkung aus; denn nur unter diesem Gesichtspunkte können wir dessen Preislied auf Kobell (gedichtet im Dezember 1851) verstehen: „Die Wirkung des Nervengeistes von Franz von Kobell.“ [2]) Bezeichnend hiefür sind schon die Anfangsverse:

„Wenn ich, mein Lieber, nahe Dir,
Wallt rasch mein Blut, das träg sonst schleicht,
Und sprichst Du Lieder, wird es mir
Wie einer Gemse luftig leicht.“

Dieses Huldigungsgedicht empfing Kobell erst im April 1852, wie aus einem Briefe Kerners zu ersehen ist.

Weinsberg, 10. April 1852.

Verehrtester!

Beygelegte Verse verlohren sich in einem Briefkasten in München und Sie erhalten sie nun hier nachträglich. Ich wollte sie Ihrer verehrten Königin Maria vorlesen, aber fand sie nicht. Nun bitte ich Sie herzlich, thun Sie es doch oder senden Sie ihr die Verse in Abschrift. Sie wird sagen: nun weiß ich doch auch warum es mir so wohl und leicht wird wann Kobell kommt, bey andern so weh und schwer.

Denken Sie aber! – daß ich noch nicht aus dem Zimmer kann indem mein Kopfleiden und das Gliederweh mich noch nicht verließ. Es ist zum Verzweiflen, ich werde nicht wieder gesund. – ...

Nun werden Sie Geibel kennen gelernt und sich seiner erfreut haben. Er solle nur demüthig bleiben – oder werden.

Ach lieber Kobell! hätt ich Sie nur oft am Herzen, – im Herzen hab ich Sie.

Aber der Mensch ist sinnlich, er will auch sehen und greifen und ich möchte Sie so gerne auf Ihre Gemsenstirne küssen. . . .

Nun muß ich scheiden. Schreiben Sie doch auch an mich, ich bin so verlassen und allein. . . .

[1]) Ebenda S. 139. [2]) Ebenda S. 65 und 66.

Zwei Tage vor dem Weihnachtsfeste 1852 überrascht Kerner den Freund durch die Sammlung „Der letzte Blüthenstrauß"; gleichzeitig aber sendet dieser an jenen seine ebenfalls 1852 erschienenen hochdeutschen Gedichte.[1]) Von denselben finden die „Jägerlieder"[2]) Kerners ungeteilten Beifall. Kobell stattet seinen Dank für „den schönen Strauß" erst am 16. Februar 1853 ab (Br. W. 388—89) und geht mit einer flüchtigen Bemerkung über das ganze Buch hinweg.

Seine Briefe sind meist merkwürdig kurz, während Kerner oft gleich einen ganzen Vortrag über Geisterwesen einflicht, so in dem Schreiben vom 21. Dezember 1853:

Herzlieber Freund!

Sie haben doch eine feste, frische Waldnatur, die sich durch die gebildete Luft, in die sie manchmal gezogen wird, nicht verderben läßt.

Sie haben mich durch Ihren Brief recht herzlich erfreut, aber mit eigener Hand kann ich kaum mehr einen Brief beantworten.

Es hat mich am 27. September, wie Sie vielleicht erfahren, ein nervöses Fieber gepakt, das die Nerven meines Auges, meines Kopfes, ja meines ganzen Körpers so geschwächt und in Zerüttung gebracht, daß ich solche Ihnen nicht näher beschreiben will; denn Sie würden als Jäger sagen: „Lassen Sie sich von mir in einer schönen Waldkluft im Mondschein zu Tode schießen und werden Sie dann der Klopfgeist meines Speisetisches."

Daß diese Klopfgeister übrigens wirkliche Geister Verstorbener seien, habe ich, wie Sie wohl vielseitig schon gelesen haben, sehr bestritten, aber die Wahrheit der Erscheinungen kann ich nicht bestreiten. Sie steht fest, trotz den Gegenerklärungen aller Altmeister der Naturwissenschaften und solcher, die an eine Materie nicht glauben, die sie nicht gerade in Gläser auffassen und in Farben darstellen können, oder von ihr keinen Schlag erhalten wie von der Electricität und dem Galvanismus. Uebrigens habe ich ja schon hundertmal gesagt, daß das Hauptagens in diesen Tischen kein aus dem Hades citirter Geist, sondern der mit der Seele des Menschen,

[1]) Dies geht klar hervor aus dem in meiner Kobell-Monographie (130 und 131) abgedruckten Briefe Kerners an Kobell vom 8. Januar 1853, der mit den Worten beginnt: „Unsere Gedichte durchkreuzten sich." [2]) In Kobells hochdeutschen Gedichten S. 68—97.

im wachen Leben unbewußt in seelischer Verbindung stehende, Nervengeist desjenigen Menschen ist, der den Tisch magnetisch manipulirt.

In einem Aufsatze im Morgenblatt hat der Redakteur dieses Blattes, Dr. Hauff, solches auch angenommen und recht klar ausgeführt, nur vergaß er den Vermittler zwischen Seele und Tisch und der ist nichts Anderes als der Nervengeist des Menschen.

Wer über diesen Nervengeist, der nicht blos ein leerer Name ist, am Besten nachfühlte und Aufschluß gab, war eine im tiefsten innern Leben gelähmte Frau, deren interessantes Bild ich Ihnen hier wohlgetroffen übersende.[1]) Vielleicht würde dasselbe anzusehen auch Ihre liebe, liebe Königin Marie interessiren, auch vielleicht den lieben Pocci, der mir schon längst hätte schreiben sollen.

O, herzlieber Freund! ich bin seit einem Jahre sehr alt und kraftlos geworden! Ich weiß nicht, warum ein Jäger nicht lieber so einen alten, nutzlos gewordenen Kerl erschießt und ihn zu Leim aussieden läßt als einen noch Wald-, Felsen- und Luftfrohen, lichtäugigen und leichten Gemsbock . . . .

Mitten in meiner Krankheit wurde ich durch einen Besuch des guten Prinzen Adalbert[2]) überrascht, was mir eine große Freude machte. Er hat das beste Herz der Welt; ist aber immer mit Wunderbarem angefüllt, auch von dem Tischklopfen, über das ich ihm eine Vorlesung hielt, in welcher ich ihm aus einander setzte, daß dieses Klopfen von keinen Geistern der Unterwelt herrühre, auch auf seine Wahrsagungen durchaus nicht zu bauen sei. . . .

Sprechen Sie, wie ich mir denke, öfters Ihre beiden regierenden königlichen Majestäten,[3]) so bringen Sie mich doch bei solchen in gutes Andenken.

Es freut mich herzlich, daß es mit der Gesundheit des edlen Königs so gut geht;[4]) da waren wohl Sie sein Arzt in der freien, guten Waldluft, wie man ja überhaupt in Ihrem Umgange (was ich ja schon in jenen Versen an Sie aussprach) frischen, lebendigen Nervengeist einsaugt.

Zu dem, nach Verdienst erhaltenen Dichterorden[5]) gratulire ich Ihnen von Herzen. Das ganze Unternehmen[6]) freute mich; nur

[1]) Gemeint ist die „Seherin von Prevorst". [2]) Bruder König Ludwigs I. von Bayern. Vgl. dessen Gedicht S. 6–8 in dem von Poui 1856 herausgegebenen „Münchner Album". [3]) Max II. und Königin Marie von Bayern. [4]) Er litt oft an heftiger Migräne. [5]) Den Maximiliansorden. [6]) Der von Max II. gestiftete gleichnamige Orden.

nicht die Lüge, die man daraus zog, daß ich auch mit solchem Lorbeer von König Max begränzt worden wäre, wenn er nicht in neuester Zeit, warum konnte die Lüge nicht sagen, mich sehr mißliebig ansehe u. s. w. Ich konnte kaum noch verhindern, daß diese Lüge in ein benachbartes Zeitungsblatt, wie so viele andere Lügen, gedruckt wurde. Der Orden wurde billigerweise, wie ich höre, den Statuten gemäß nur in einer bestimmten Anzahl und nur an Männer die Professuren verwalten gegeben. Auch machen meine unbedeutenden Lieder auf derlei keinen Anspruch; nur wenn ich durch irgend etwas dem edlen König mißfällig gewesen wäre, hätte es mir Kummer verursacht.

Sie würden ein gutes Werk thun, wenn Sie mich bald wieder mit einem Briefe erfreuten; denn ich sitze hier sehr in Nacht und Langeweile, was Sie aus diesem langen und Ihnen langweiligen Briefe wohl gewiß schon sattsam ersehen haben.

Gott sei mit Ihnen und Ihrem ganzen Hause. Mit Liebe und Verehrung Ihr alter

Weinsberg d. 21. Dez. 53. J. Kerner.

Den Tod seines treuen „Rickele“ meldet Kerner zunächst dem Grafen Pocci in einem Briefe vom 18. April 1854, mit der Bitte, seinen „Jammer“ all' seinen Freunden in München, „dem lieben Schubert, Niethammer, Kobell, Große, Geibel, Ringseis, Ennemoser, Martius usw.“ mitzuteilen.[1])

Erst am 9. Mai 1854 schüttet er dem erprobten Freunde sein Herz aus: „Es ist eine Nacht auf mich hereingefallen, deren Bangigkeit, deren Schwere keine Beschreibung zuläßt . . . Gott erbarme sich meiner! Verlassen Sie mich nicht! . . .“

Und am 12. Juli 1854 schickt er ihm durch seinen Neffen, Regierungsrat von Steinbeis, eine neue Klage-Epistel, die u. a. die Worte enthält: „Da sitze ich hier im tiefsten, tiefsten Heimweh, einsam und Tag und Nacht in Thränen. Der Gram ist ein Wurm, er nagt langsam aber tödtet nicht . . . O Kobell, wie bin ich so unglücklich geworden! . . .“

Kobell findet erst Zeit zur Erwiderung am 15. November 1854 als Gast des Königs Max II. in Hohenschwangau (Br. W. II, 421).

[1]) Eine schriftliche Beileidskundgebung Kobells ist nicht erhalten; doch darf sie als selbstverständlich vorausgesetzt werden.

Schon im nächsten Monat darauf gehen zwei Schreiben Kerners an jenen ab (das genaue Datum ist bei beiden nicht festzustellen).[1])

Herzlieber und verehrter Freund!

Es war mir Trost, zu sehen, daß Sie meiner noch denken, meiner, der ich (es ist gewiß!) seit einem halben Jahre und zwei Monaten gestorben bin.[2]) O, Bester! ich bin nicht viel mehr lebend, mehr todt.

Der Schmerz des Todes Ihrer Königin Therese,[3]) die ich innigst verehrte, drang in mein Grabnacht und mein Leichnam blutet aus derselben Wunde.

Im letzten Frühjahr sah und sprach ich sie noch und sie war voll Mütterlichkeit, Klarheit und Liebe. Ich war bey ihr ehe König Ludwig von Köllen ankam auf Ludwigshöhe . . . .

Wie oft dachte ich Ihrer und Ihrer lieben Frau und Kinder in diesem Sommer des Schreckens,[4]) — aber ich dachte mir immer, daß Sie Ihr Instinkt . . . in die Berge getrieben, weg von dem ansteckenden Menschenschwall zur freyen Bergluft, Waldduft, Quellensprung.

Mich trieb um die gleiche Zeit ein finstrerer Geist als die Cholera, herzzerreißendes Heimweh, aus der Heimath die nicht mehr meine Heimath ist — — — ich floh in Begleitung meiner Tochter Marie, auf die alte Meersburg am Bodensee auf drey Wochen, an das Herz eines Mannes der würdig wäre, Sie kennen zu lernen, des bald 90 Jahr alten Herrn von Lasbergs.[5]) Von meinem Aufenthalte dort möchte ich Ihnen Vieles erzählen, aber ich vermag es nicht. Gehen Sie doch einmal selbst dahin (es ist ja nicht weit von Hohenschwangau) und Sie werden begeistert von diesem Manne, seiner Geistesfrische, seiner Naturtreue, seiner uralten Burg, (deren ältesten Thurm König Dagobert erbaute) seinen Gewölben voll der kostbarsten Sammlungen von Handschriften aus der Zeit der Minne- und Meistersänger (bekanntlich hat er das älteste Manuskript des Liedes der Nibelungen) und seinen Kunstschätzen, zurückkehren....

Noch mehr . . . zog es mich aber auf den Kirchhof Meersburgs, dem stillen, hoch über dem bewegten schwäbischen Meere

[1]) Kerner war damals schon nahe am Erblinden. [2]) Er spielt hier auf den Tod seiner Gattin an. [3]) Gemahlin König Ludwigs I. von Bayern. [4]) 1854 herrschte die Cholera in München, der auch Königin Therese zum Opfer fiel. [5]) Jos. Freiherr von Laßberg.

gelegenen, auf dem Anton Mesmer[1]) . . . und die herrliche Dichterin, Annette Drosde-Hülshofen[2]) (Schwester der Frau von Lasberg) ihre Ruhestätte fanden. Viele Denkwürdigkeiten Mesmer betreffend fielen mir in Meersburg zu z. B. auch Manuskripte von diesem tiefen Denker, sein in Paris gemahltes, lebensgroßes Oelbild; sein Fingerring mit Platos Bild und das Original seines auf Pergament geschriebenen Doktordiploms vom Jahre 1766 unter der Maria Theresia und vom großen von Smiten eigenhändig unterschrieben. —

So jagt Jeder nach seiner Weise, aber den Wurm der innen an ihm nagt und nagt während er nach außen nach Anderm jagt, verjagt er nie; er frißt immer fort biß er ihm beyde Herzkammern durchfressen.

O Kobell! schieß mir das Thier
Auf Bergen find'st du es nit,
Es hauset, es wühlet in mir!
Schieß heraus mir's, mein Kobell! ich bitt!

Ja lieber Kobell! es sieht mit mir schlecht aus doch danke ich Gott, daß es mit euch lieben Freunden in dieser betrübten Zeit doch besser geht. Pocci verfertigte ein neues dramatisches Stück,[3]) giebt auch ein neues ABCbuch[4]) heraus und bleibt der liebenswürdige Mensch der er immer war. Geibel ist, Gott sey Dank! (u. grüßen Sie ihn innigst von mir) wieder genesen und singt schöne Balladen, Sie bürschen und besingen jetzt nicht nur Gemsen u. Hirsche, sondern Mamuths und Ichtyosauren, statt unter Tannen, unter ungeheuer hohen Farrenkräutern[5]) und sind in stetem Umgange mit einem geistreichen liebenswürdigen Königspaare, das sich Ihres naturkräftigen, frischen, lieben Nervengeistes sehr freut und Ihnen wohl will.

So steht das Dichterkleeblatt in München, — Sie, Geibel und Pocci, noch in voller Blüthe und Gott wolle es noch lange grünend erhalten!!! — Links[6]) Talent bewundere ich und begrüße es freudig. Geibel soll bewerkstelligen, daß er so lange ich noch, wenigstens halb, lebe, auch einmal zu mir kommt, ich will ihn schon zurecht drehen. Mein Niembsch[7]) war auch ein kurioser Kautz . . .

---

[1]) Arzt (1734—1815), Begründer der Lehre vom tierischen Magnetismus. [2]) Annette von Droste-Hülshoff. [3]) „Gevatter Tod." 1855. [4]) „Bauern ABC." 1856. [5]) Anspielung auf das Gedicht „Die Urzeit der Erde" (erschienen 1856), an welchem Kobell damals arbeitete. [6]) = Linggs. [7]) Lenau.

Wir haben in Württemberg eine ganz einfache, natürlich gebliebene Frau (keinen verzwickten Blaustrumpf) Nahmens Ottilie Wildermuth,[1]) Gattin eines Reallehrers in Tübingen, die ein ausgezeichnetes Talent hat, Charaktere und Bilder aus dem Leben zu schreiben, jetzt freilich meistens nur aus dem schwäbischen, aber ich empfehle Ihnen ihre Schriften, da, wo Poetica getrieben werden, sehr . . .

Nun habe ich hier den größten Brief seit vielen Jahren geschrieben, es ist aber auch wunderbar wie Ihr Nervengeist in die größte Ferne hinwirkt, daß wenn man nur an Sie denkt, man, noch sterbend, wieder frischer wird. Es wirkt vielleicht Ihr Nervengeist auch jetzt noch gewaltiger seit Sie sich in die starke Urwelt versetzten und Mamuths- und Ichtyosaurenkraft in sich einsogen . . .

Inzwischen hat Kobell dem Freunde das Beileid des Königspaares Max II. und Marie[2]) an seinem Verluste übermittelt und ihn auch zur Dichtung neuer Romanzen aufgefordert.[3])

Darauf bezieht sich nun Kerners Brief von Ende Dezember 1854.

Herzlieber Freund!

Ich, ich soll Romanzen machen! – –

O theuerster Freund! wie wenig kennen Sie meine jetzige Lage, mein Gemüth, mein zerrissenes Herz, – mein Heimweh! . . .

Sie müssen auch bedenken: daß ich in meinem Leben nie ein Kunstdichter und auch kein wissenschaftlicher Dichter war. Meine Gedichte sind der größten Zahl nach nur Gelegenheitsgedichte, das heißt, Eingebungen zeitlich in mir erstorbener Gefühle, weder durch Kunst, Wissenschaft und bedächtlichen Verstand gemacht, gar nicht gemacht und daher wohl oft auch in Versmaß, Reimen und Rhythmus fehlerhaft. Wer nicht in meinen Liedern blos den Ausdruck eines tief fühlenden Menschenherzens, allerdings mehr im Leide als in der Freude fühlt und sie nach andern allerdings für Manchen höhern Werth fordernden Kunstprodukten der Poesie (die ich aber selbst sehr hoch schätze) schätzen und beurtheilen will, – sollte sie lieber ungelesen lassen. . . .

[1]) Bekannte Jugendschriftstellerin. [2]) Max II. verlieh dem schwäbischen Dichter am 5. April 1854 den Maximiliansorden (Br. W. 408). [3]) Der betreffende Brief ist leider nicht erhalten.

Lieber Kobell! denken Sie sich einen bald 70 Jahr alten Mann, fast blind und sehr elend mit einem unbegreiflichen, täglich mehr steigenden Schmerze im Herzen, ohne alle Freude, ohne Schlaf, ohne Zerstreuung durch Umgang in tödtendem Verlassensein, wie können Sie solchem zumuthen, er solle die Gefühle seines Herzens unterdrücken, sein Heimweh, seinen Kummer, sein grausames Verlassensein und kunstreiche Balladen machen!!! wenn sie auch Anstrengung und Studium erfordern! O Kobell! Kobell! wissen Sie nicht, daß ein Gemsbock dem eine Kugel durchs Herz fuhr, sich auf der Höhe nicht mehr halten kann, sondern in die Nacht einer Bergkluft fällt. – und so geschah es mir. . . .

Von H. v. Laßberg, dem alten Jäger, trage ich Ihnen noch nach; daß er zehn Narben am Leibe trägt, selbst zwey von Kugeln in die Füße – die er als Jäger erhielt, aber nicht von Hirschen, Ebern oder Steinböcken, – sondern von Wilddieben, denen er einst stark zu Leibe ging.

Das ist ein Mann über den man allerdings Romanzen machen könnte wäre man noch so jung und so leichten Sinnes wie Sie.

Ich mußte ihm in seine Burg eine Aeolsharfe besorgen: denn er verscheucht den Wehlaut doch nicht.

Ich lege Ihnen ein Gedicht von ihm bey. Er nennt sich stets: den Meister Sepp von Eppishausen, welche Burg er früher besessen.

Ich möchte lebe ich noch bis zum Frühjahre und lebt der Alte noch, einmal wenn Sie königl. Majestät dahin begleiten würden auch mit, – aber das bleibt ein Traum. Ihren lieben Töchtern sende ich zum Christtage sehr interessante Bilder hier aus meiner kleksographischen Anstalt.

Sie sind romantischer als meine Verse! Meine innigste Verehrung und gerührtesten Dank den königl. Majestäten für Höchstihre Theilnahme an meinem Unglück.

Gott erhalte Sie bey gleichem Muthe und sende Ihnen nie den Gram zu der aus meinem Herzen *nie nie nie* mehr weicht.

Ihr unglücklich gewordener Freund

Weinsb. d. 30. Dezbr. 54. J. Kerner.

Kobells Stillschweigen auf dieses Schreiben beunruhigt Kerner, und am 11. April 1855 geht abermals ein Brief an den saumseligen Freund ab.

Herzlieber Freund!

Ich bin sehr betrübt, daß Sie mir auf meinen Brief gar nicht antworten und hege den belästigenden Gedanken in mir, ich könnte Sie durch irgend Etwas verletzt haben, durch was kann ich nicht herausbringen. Ist es so, so schreiben Sie mir doch lieber geradezu, was es ist, auf daß ich mich vertheidigen kann.

Unser herrlicher Pocci sandte mir seine dramatische Dichtung „der Gevatter Tod". Sie erfreute mich, besonders da ich ein alter Romantiker bin, recht herzlich und viele Sprüche in ihr sind sehr wahr und schön. . . . Ob Ihre „Urwelt" gedruckt ist davon hörte ich noch nichts, denke aber, Sie würden sie mir doch zugeschickt haben . . .

Seit vier Wochen kann ich nicht mehr aus dem Zimmer, ja kaum aus dem Bette, auch ist das Licht meiner Augen so geschwächt, daß ich Ihnen durch die Hand meiner Enkelin[1]) schreiben muß. Ihnen und Ihren Lieben mein Allerherzlichstes. Auch grüßen Sie mir doch aber gewiß Pocci, Geibel, Heise und Niethammer.

Ich glaube nicht, daß Sie so hart sind, mich am Ende meines Lebens zu verlassen und bin in Erwartung einer recht baldigen Versicherung von Ihnen, daß Sie mich noch lieben, wenn auch nicht so rasend wie ich Sie liebe

Ihr alter, treuer

J. Kerner.

Die letztgenannte Beteuerung mag wohl den sonst gewiß nicht rührseligen Kobell zu ein paar beruhigenden Zeilen an den Freund veranlaßt haben. Näheres hierüber wissen wir freilich nicht.

Am 26. Juli 1855 schreibt Kerner an Pocci:[2]) „Die Scene „Korniloffs Tod"[3]) sandte ich Kobell, der mich abzankte, daß ich nur Thränenweidenlieder mache und nicht auch geschichtliche Balladen und dergleichen." (Darauf bezieht sich Kerners vorhin mitgeteilter Brief vom Dezember 1854.)

Ein ebenfalls verloren gegangener Brief Kobells meldet dem blinden Sänger den Tod der Gemahlin Geibels und vermittelt ihm die Bekanntschaft mit dem Erstlingswerke Felix Dahns, dem Epos „Harald und Theano". Die Antwort Kerners ließ nicht lange auf sich

[1]) Anna Niethammer. Vgl. den Brief auf S. 452. [2]) Kerners Briefe an Pocci sind noch nicht veröffentlicht worden. [3]) „Winterblüthen", 1859, S. 100 f.

warten; dies geht daraus hervor, daß er Dahns Gedicht beim Absenden des Briefs (vom 19. Dezember 1855) noch nicht gelesen hat.

Herzlieber und verehrter Freund!

Es ist sehr brav, daß Sie sich um mich noch bekümmern und mich, den nur noch halb Lebenden, nicht verlassen haben. Geibels Verlust[1]) geht mir auch sehr nahe, aber er wird ihn allerdings besser zu ertragen wissen wie ich; er muß auch nicht erblindet und in Einsamkeit in seinem Schmerze dasitzen, ist noch kein beinahe siebenzig Jahre alter Greis und lebte nicht fünfzig Jahre lang eng verwachsen mit seiner Liebe . . .

Recht herzlichen Dank sage ich Ihnen für die mir so gütig überschickte Dichtung des jungen Herrn Dahn; ich werde sie mir von der Schreiberin dieses, meiner Enkelin Anna Niethammer, vorlesen lassen; denn ich kann, wie Sie wohl wissen werden, keine Silbe, weder Gedrucktes noch Geschriebenes, mehr lesen . . . Ja, Sie sind ein glücklicher Jäger, glücklicher Dichter und glücklicher Freund des edlen Königspaares . . .

Recht sehr bin ich auf Ihre Urweltdichtung begierig und wäre sie nur schon da in diesen langen Winterabenden! . . .

Ein kleines Schriftchen kann ich Ihnen vielleicht bald schicken, aber keine Dichtung, sondern prosaische Wahrheit; es sind Erinnerungen an Anton Mesmer![2]) Sie entstanden durch meinen Aufenthalt vor $1^1/_2$ Jahren zu Meersburg am Bodensee. Sie sind aber hauptsächlich nur für diejenigen geschrieben, die diesen merkwürdigen Mann nur dem Namen nach kennen, deren es allerdings selbst unter der gebildeten Welt noch eine Menge gibt, oder durch ihm feindliche Zopfperücken ein ganz falsches Bild von ihm erhielten . . .

Bleiben Sie mir treu und verlassen Sie mich nicht. Grüßen Sie mir all die lieben Münchener Freunde auf's Herzlichste . . .

Wo ist denn um Gottes willen der Herr Herzog Max?[3]) Immer in Frankfurt und wo denn? Ich traf ihn vor $1^1/_2$ Jahren in Ulm, wo er der Cholera, wie mir schien, entging. Bis zu dem, mir so theueren München langt mein Leben nicht mehr und ich werde wohl all die mir dort so theuer gewordenen Menschen nicht mehr sehen. Aber nun, adieu! adieu! . . .

[1]) Der Tod seiner Gemahlin Ada. [2]) Frankfurt a. M. 1856.
[3]) Herzog Maximilian von Bayern, ein großer Freund der bayerischen Dialektpoesie und des Zitherspiels und zeitlebens ein warmer Gönner Kobells.

Eine kürzere Nachricht stammt vom 17. März 1856:

Verehrtester Freund!

Hier kommen die Ihnen schon früher versprochenen „Erinnerungen an Mesmer . . .“ Mit großer Begierde erwarte ich Ihre Urwelt, in welcher die Farrenkräuter hoch und stark wie die Tannen stehen, da gab es Gott sei Dank noch keine Trauerweiden und wohl auch noch keine Thränen. Himmlisch freue ich mich auf ihre Schöpfung. Und nun sei Gott mit Ihnen und Ihrem ganzen Hause und halte alle Trauerweiden, Thränen und Särge von Ihnen lange, lange recht ferne. . . . Ihr treuer Freund J. Kerner.

Den alten Freund erfreute Kobell durch Zusendung seines Nekrologes auf seinen Lehrer Joh. Nep. Fuchs. Dieser schreibt ihm am 24. Juni 1856:

Geehrter oder vielmehr: Herzlieber Freund Kobell!

Ich danke Ihnen recht herzlich für den Fuchs, den Sie, wie guter Jäger, so auch guter Biograph, sehr gut getroffen haben. Das war ein tüchtiger Naturforscher, der auch wie Sie, bei eigenem Denken, noch das Gedachthabende vieler Anderer in sich schloß, wozu allerdings der Besitz einer großen Bibliothek nötig ist, die leider der arme Mesmer nicht hatte und ich auch nicht habe und die ich, hätte ich sie auch, meiner Erblindung wegen jetzt nicht gebrauchen könnte. Doch möchte ich noch das Buch von Ihrer Urwelt erleben und mir vorlesen lassen, ehe ich in die Unterwelt steige.

Meinen Sohn Theobald[1]) haben Sie freundlich aufgenommen, ich danke Ihnen dafür recht sehr aus meinem väterlichen Herzen und auch dem Herrn von Liebig, dessen Nachsicht ihn sehr erfreute . . .

Zürnen Sie nicht, daß ich Ihnen schon wieder schrieb, aber ich habe immer ein großes Sehnen im Herzen Sie zu plagen . . .

Am 17. November 1856 kann Kobell endlich das von Kerner sehnlich erwartete Gedicht über die Urzeit der Erde schicken.

Die Antwort Kerners hierauf teilt Luise von Kobell in ihrer Lebensskizze „Franz von Kobell“ (München 1884) fragmentarisch mit (43):

Er ist voll des Lobes – im Gegensatz zu dem freimütigeren Pocci und mancher Freunde, die mit ihrer Anerkennung weit mehr zurückhielten.

[1]) Herausgeber des Briefwechsels, auch selbst als Dichter bekannt.

„Ich ließ mir Ihre Schöpfung sogleich vorlesen und in Wahrheit, sie ist vortrefflich! Welche Kraft und Farbenpracht und Lieblichkeit! Wie hat mein Inneres die zum tiefen Nach-denken stimmende Endstrophe bewegt! . . . Dank, meinen wärmsten Dank, was von Ihnen kommt, kann ja ein Herz nur erfreuen . . ."

Nun tritt in dem brieflichen Verkehr beider eine fast zweijährige Pause ein.

Erst am 10. August 1858 lädt Kobell (Br. W. II, 506) den Freund zur bevorstehenden Naturforscherversammlung in Karlsruhe ein und berichtet über einige seiner Erlebnisse.

Die Antwort Kerners erfolgt schon zwei Tage darauf, also bald nach Eintreffen des Briefes von Kobell.

Weinsberg, d. 12. Aug. 58.

Herzlieber Freund!

Wie innig mich Ihr lieber Brief erfreute, kann ich Ihnen nicht mit Worten aussprechen, denn es war schon lange die Angst meines Herzens, in dem, neben einer nicht zu heilenden Krankheit auch noch viele andere geistigen Leiden sind: Ihr Auge hätte sich wohl schon längst von dem alten, bemoosten, ästelosen Baum abgewendet. Wie beschämt mich nun aber Ihr lieber Brief! Ihre so freundliche Einladung nach Karlsruhe tönt mir jedoch schmerzlich wie der Trompetenstoß einem schwer verwundet daliegenden Schlachtrosse. Sie wissen also nicht, wie elend ich seit einem Jahre geworden bin. Schon seit dem vorigen Herbste nahmen meine Kräfte so ab, daß ich den ganzen Winter das Bett nicht verlassen konnte, erst vor einigen Wochen konnte ich mich ein wenig aufraffen und mich in die bessere Luft von Lichtenthal bei Baden-Baden bringen lassen (wo ich auch zu meiner großen Freude den lieben Heyse fand, an dem Orte, wo ich ihn vor so vielen Jahren zuerst kennen lernte) aber ich verschlimmerte mich und begebe mich nun in einigen Tagen als letzten, auch wohl vergeblichen Versuch, mein altes Leben noch länger zu fristen, zu meinem Sohne nach Cannstadt.

Unter diesen für mich so betrübenden Umständen ist es mir nun natürlich unmöglich, Sie bei jener Versammlung treffen zu können. Ich bin so elend, daß ich nicht mehr allein gehen kann, nicht sowohl wegen meiner Blindheit, sondern auch meines, schon längst sehr leidenden Kopfes wegen. Wenn Heyse nach München

zurückkommt, kann dieser Ihnen wohl meinen kläglichen Zustand am Besten schildern. Aber Ihre Reise nach Karlsruhe, mein Geliebtester, kann wohl nicht anders als über Cannstadt und Stuttgart gehen, da werde ich wohl noch dort sein, starb ich nicht inzwischen, und da sollten Sie dann dort aussteigen und ein paar Stunden, wo nicht ein paar Tage, verwenden und mich Scheintoten durch die Nähe Ihres starken Nervengeistes wieder ins Leben rufen. Das thun Sie doch gewiß und schreiben Sie mir darüber nach Cannstadt. Ihr, immer gleich frisches, lebendiges Bild trug ich immer neben all meinen Leiden warm im Herzen und ich ging mit Ihnen, wo ich durch die Zeitungen hörte, daß Sie gehen. Wie dachte ich mir Sie so besonders fröhlich auf den Gängen mit Ihrem edlen König durch die herrliche Natur von Oberbayern;[1]) durch jene Unnatur von vierzig Lustspielen[2]) hätte ich aber nicht vermocht mit Ihnen gehen zu können. Ich hätte lieber die ganze Zeit hindurch, die Sie dazu verwenden mußten, in einer Waldluft einem Waldfräulein die Maultrommel vorgespielt oder noch besser, die Bergzither, wenn ich sie so spielen könnte wie Sie, oder Ihren lieben, mir auch noch ganz im Herzen stehenden Töchtern. . . .

Ihnen und all den Ihrigen mein Herzlichstes. In Liebe und Verehrung . . .

Ob Kobell dieser Einladung Kerners nachkam, ließ sich nicht ermitteln. Daß er jedoch den Dichter schon einige Jahre früher mit seiner Familie in Weinsberg aufsuchte, ist bekannt.

Von da an verstummen die brieflichen Mitteilungen beider und auch der früher so eifrige Verkehr mit München schläft allmählich ein.

Daß der schriftliche Gedankenaustausch für beide Dichter, namentlich für Kobell, hie und da befruchtend wirkte, läßt sich nicht abweisen. Freilich sind diese Einflüsse nur ganz allgemeiner Natur; denn die Stoffgebiete dieser Dichter sind ja grundverschieden. Dennoch schlingt sich auch um ihre Kunst (wie um ihre Persönlichkeit) ein einigendes Band: die volkstümliche Art, die aus ihren Liedern klingt.

---

[1]) Er spielt hier auf die Reise König Max II. im Juni und Juli 1858 in Begleitung von Riehl, Bodenstedt, Kobell u. a. an. [2]) Kobell war einer der Preisrichter bei dem von Max II. ausgeschriebenen dramatischen Wettbewerb.

Schreyvogels Bühnenbearbeitung des Käthchen von Heilbronn.

Ein Beitrag zur Bühnengeschichte des Stückes.

Von

Eugen Kilian (Karlsruhe).

Das Käthchen von Heilbronn ist neben dem Zerbrochenen Krug das einzige von Heinrich v. Kleists Stücken,[1]) das zu Lebzeiten des Dichters seinen Weg auf das Theater fand; auch nach seinem Tode hat es sich rascher als seine übrigen Dramen auf den Bühnen verbreitet.

Die erste Aufführung wurde am 17. März 1810 im Theater an der Wien gewagt. Die Titelrolle spielte Madame Pedrillo, ihren Partner der bekannte Heldenspieler und Regisseur Franz Grüner. Die Tageskritik wollte zwar eine sklavische Abhängigkeit von Schillers Jungfrau erkennen, rühmte indessen das Stück als Gipfel der Ritterdramen und die Darstellung als größte Bühnenleistung der letzten Zeit.[2]) Die Einrichtung, die dieser Aufführung zugrunde lag, vermutlich eine Arbeit von Grüner, der 1809 auch den Götz und 1810 Wilhelm Tell in eigenen Bearbeitungen auf das Wiener Theater brachte, ist bis dahin unbekannt.

Dem Beispiel Wiens folgte zu Lebzeiten des Dichters nur die kleine Bamberger Bühne, die in diesen Jahren unter der Leitung von Franz von Holbein stand. In seiner Bearbeitung wurde das Stück hier am 1. September 1811 zum erstenmal gegeben; E. T. A. Hoffmann, der damals als Theaterkomponist, Dekorateur und Architekt am Bamberger Theater engagiert war, hatte die Dekorationen zu

[1]) H. v. Kleists Werke [einschließlich der Briefe]. Im Verein mit Gg. Minde-Pouet und Reinhold Steig herausgegeben von Erich Schmidt. Kritisch durchgesehene und erläuterte Gesamtausgabe. 5 Bde. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut. 1904–1905. [2]) Minde-Pouet II, 179.

dem Stück entworfen. Madame Renner, die vortreffliche Darstellerin naiver Weiblichkeit und Holbeins spätere Gattin, spielte die Titelrolle.

Holbeins plumpe Theaterbearbeitung versündigte sich in grausamer Weise an dem Geiste des Gedichtes. Die rytmischen Teile wurden in eine banale Prosa aufgelöst, die kraftvolle und kühne Fantastik des Kleistischen Stiles in eine nüchterne Alltagssprache verwässert. An die Stelle des Originals traten namentlich in der zweiten Hälfte des Stückes umfangreiche Neudichtungen, die an Plattheit ihresgleichen suchten. Die kernige Gestalt des alten Gottschalk und die des Gastwirts Jakob Pech wurden durch Erweiterungen, die dem Geschmack der Galerien entsprachen, ins Possenhafte hinabgezerrt. In einer neugedichteten Szene, wo Kaiser „Philipp" in der Schenke Jakob Pechs mit Theobald zusammentraf, erfuhr der Zuschauer, daß nicht dieser, sondern der Kaiser Käthchens Vater war; das Kind, das die Frucht des „einzigen Fehltritts seiner Jugend" war, hatte er dem würdigen Heilbronner Waffenschmied nur zur Obhut vor vielen Jahren übergeben. Diese Lösung machte das Gottesgericht zu Worms und alles, was damit zusammenhing, entbehrlich; dafür tauchte am Schluß des Stückes noch einmal der Cherub auf und legte, wie Tieck meinte, die Vermutung nahe, daß er sich auch an der Hochzeitstafel beteiligen werde. Das äußere Geschick, das sich in der sicheren Berechnung wohlfeiler theatralischer Wirkungen verriet, vermochte nichts zu ändern an der entsetzlichen Verballhornung, die hier das Werk eines großen Dichters durch die plumpe Hand eines nüchternen Theaterpraktikers erfahren hatte.

Welchen Reiz das Stück selbst in dieser verstümmelten Fassung auf das Publikum ausübte, lehrt die rasche und nachhaltige Verbreitung der Holbeinschen Bearbeitung auf den deutschen Bühnen. Schon als Handschrift fand sie Eingang auf zahlreichen Theatern; so wurde sie 1813 in Mannheim, 1814 in Karlsruhe, wo Holbein 1813 bis 1815 als Schauspieler und Maschineriedirektor tätig war, 1816 in Hamburg zum erstenmal gegeben. Die Verbreitung der Bearbeitung wurde gefördert, als sie 1822 im zweiten Bande von Holbeins Neuestem Theater im Druck erschienen war. Sie gewann in den folgenden Jahrzehnten die unbestrittene Herrschaft auf den Bühnen und erwarb sich somit wenigstens das eine Verdienst: dem deutschen Theaterpublikum die Bekanntschaft des Stückes in groben Umrissen zu vermitteln.

Versuche, das echte Kleistische Käthchen auf die Bühne zu bringen, wurden in jener Zeit wohl nur ganz vereinzelt gewagt.[1]) Um so rühmlicher war die Ausnahmestellung, die das Wiener Burgtheater unter Schreyvogel in der Bühnengeschichte des Stückes einnahm. Der literarische Feinsinn dieses Bühnenleiters bekundete sich unter vielem anderen in der Selbständigkeit, womit er die klassischen Dramen in einer würdigen, von der traditionellen Übung abweichenden Fassung auf das Wiener Burgtheater zu bringen suchte. Er gab Götz von Berlichingen in einer Gestalt, die völlig verschieden war von der auf den Bühnen eingebürgerten Goetheschen Theaterbearbeitung; er führte für Wallenstein eine neue selbständige Einrichtung ein;[2]) er reinigte Shakespeares Dramen durch neue Bearbeitungen von den Entstellungen, die sie durch Schröder und selbst durch Goethe erfahren hatten.[3]) So ließ er sich auch durch die großen Bühnenerfolge des Holbeinschen Käthchens nicht von dem schwierigen Versuche abhalten, das Kleistische Schauspiel in reinerer Fassung für die Bühne zu gewinnen.

Schreyvogels Bemühungen, dem verkannten Genius Kleists die Wege auf das Theater zu ebnen, bedeuten einen besonderen Ruhmestitel dieses Dramaturgen. Unvergessen ist in der Theatergeschichte die beschämende Tatsache, daß es eine österreichische Bühne war, die dem bedeutendsten preußischen Nationalstück der deutschen Literatur zum erstenmal die Pforten des Theaters erschloß. Am 3. Oktober 1821, also sehr bald nach seiner ersten Veröffentlichung, wurde der Prinz von Homburg unter dem Titel Die Schlacht von Fehrbellin von Schreyvogel zum erstenmal auf die Bühne gebracht. Außer dem Titel, der geändert werden mußte, da öster-

[1]) So wurde das Stück nach dem Bericht von Heinrich Anschütz (Erinnerungen, Neue Ausgabe, Reclam, S. 141) in Breslau unter der rührigen dramaturgischen Leitung von Professor Johann Gottlieb Rohde „ganz nach Kleists Original, selbst mit der gewagten Badeszene“ am 23. Juni 1817 zum erstenmal zur Aufführung gebracht. Anschütz spielte den Grafen, Emilie Butenop, seit 1818 dessen Frau, das Käthchen. In dieser Fassung sah Laube das Stück noch Ende der zwanziger Jahre in Breslau und wurde durch diesen Eindruck veranlaßt, sich mit wachsender Teilnahme dem Theater zuzuwenden. Vgl. Laube, Das Burgtheater: Houbens Ausgabe V, 23 ff. [2]) Über Schreyvogels Tell-Bearbeitung s. das Schillerheft der „Studien“ zur Jahrhundertfeier 1905, S. 277 f. [3]) E. Kilian, Schreyvogels Shakespeare-Bearbeitungen. Shakespeare-Jahrbuch, Bd. XXXIX, XLI und XLIII.

reichische Militärs diesen Namen trugen, und einigen Kürzungen war im allgemeinen nur wenig verändert.[1]) Aber das Publikum hatte kein Verständnis für die Größe der Dichtung und begleitete die Vorgänge wie die kühnen Metaphern der Kleistischen Sprache mit unangebrachtem Lachen und Hohn. „Die Gemeinheit herrscht im Theater wie überall", schrieb Schreyvogel in sein Tagebuch, und Costenoble bemerkte in seinen Aufzeichnungen: „Ich kann mich nicht erinnern, jemals über die Unverschämtheit irgend eines Parterres so im Innern empört gewesen zu sein!" Obgleich die Wiederholung am nächsten Tage „ruhig zu Ende ging" und „am Schlusse applaudiert" wurde, verschwand das Stück, dessen Darstellung allerdings nicht auf der Höhe des Werkes gestanden zu haben scheint, schon nach fünf Vorstellungen von der Wiener Bühne.[2])

Zwei Jahre später, am 15. September 1823, machte Schreyvogel den Versuch, Kleists dramatischen Erstling, Die Familie Schroffenstein, diesmal allerdings nach der Bearbeitung Holbeins (unter dem Titel: Die Waffenbrüder) auf die Bühne zu bringen. Dank der mildernden Bearbeitung, die die grause Tragik des letzten Aktes durch einen völlig neugedichteten versöhnlichen Schluß ersetzte, durfte sich dieses Stück, das überdies in der wichtigen Rolle der Eustache durch eine hervorragende Leistung der Sofie Schröder getragen wurde, eines vollen Erfolges bei dem Wiener Publikum erfreuen. Es konnte im Jahre 1823 allein 11mal, bis zum Jahre 1836 im ganzen 33mal an der Wiener Hofburg gegeben werden.[3])

Das Käthchen von Heilbronn sollte nach Schreyvogels ursprünglicher Absicht unmittelbar auf die Vorstellung des Prinzen von Homburg folgen. Costenobles Tagebuch berichtet unter dem 12. Oktober 1821: „Das Käthchen von Heilbronn ist nun einstudiert und ward plötzlich zurückgelegt. Was heißt das?" Der Dramaturg hielt es offenbar für unklug, den durch das Schick-

---

[1]) Vgl. A. v. Weilen, Geschichte des Hofburgtheaters. Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, S. 52. [2]) Ungefähr 14 Tage nach der Wiener Erstaufführung, am 15. Oktober 1821, wurde der Prinz von Homburg in Breslau zum erstenmal gegeben; hier, wie es scheint, mit gutem Erfolg. Vgl. Schlesinger, Geschichte des Breslauer Theaters. Berlin 1898. I, 152. [3]) Vgl. zu Holbeins Bearbeitung: E. Kilian, Dramaturgische Blätter. München 1905. S. 216 ff.

sal des Prinzen von Homburg bei dem Wiener Publikum diskreditierten Dichter so rasch nach diesem Mißerfolg wieder zu Gehör zu bringen. So wurde das Stück zunächst zurückgelegt und erst einige Wochen später, am 22. November 1821, zur ersten Aufführung hervorgeholt.

Schreyvogels Bearbeitung des Käthchen von Heilbronn befindet sich handschriftlich unter den Schätzen des Burgtheater-Archivs und ist bis jetzt noch nicht veröffentlicht. Das Titelblatt (Ms. Nr. 593 S) trägt den Vermerk: Die Abänderungen sind in Censur-Hinsicht genau mit denjenigen übereinstimmend, mit welchen das Stück im Theater an der Wien aufgeführt wird. Schreyvogel m. p.

Ich gebe hiernach das Szenarium des Stückes.

I. Akt.

Unterirdische Höhle.

Entspricht mit unwesentlichen Änderungen und Kürzungen dem I. Akte des Originals.

II. Akt.

1. Wald vor der Höhle II, 1–3.
2. Köhlerhütte im Gebirg II, 4–8.

III. Akt.

1. Schloß Wetterstrahl. Ein Gemach in der Burg. II, 9–13.
2. Gebirg und Wald (ohne Einsiedelei) III, 1–4.

Die letzten Worte Theobalds lauten, unter Wegfall von S. 246, 5—8:[1])

Ach! ich habe sie gekränkt! – Komm, meine Tochter! Bald sind wir am Ziele! Des Klausners Hütte ist kaum eine halbe Stunde von hier. (Alle ab.)

Daran schließt sich ohne Verwandlung der Auftritt des Rheingrafen vom Stein mit Gefolge (III, 2). Herrnstadt und Jakob Pech sind gestrichen. Die ersten Worte des Rheingrafen lauten:

Laßt die Pferde absatteln! Stellt Wachen aus, auf dreihundert Schritt. Wenn Eginhardt mit Kundschaft aus der Thurneck zurückkommt, geb' ich euch meine weitern Befehle. (Das Gefolge ab.)

Rheingraf (allein). Ich will mich hier, wie die Spinne, zusammenknäueln usw. S. 247, 10.

Herrnstadts Zwischenrede S. 247, 15–17 ist unter den entsprechenden Änderungen („Eginhardt, den ich nach Thurneck gesandt habe, ist ja" usw.) in den Monolog des Rheingrafen hereingenommen.

---

[1]) Ich zitiere nach der kritischen Ausgabe Minde-Pouets, Bd. II der Gesamtausgabe. Leipzig 1905.

3. Thurneck. Ein Zimmer in der Burg. Lichter auf dem Tisch. III, 5, 6.

Zu Beginn der Szene ist folgender Monolog des Grafen eingelegt:

Graf vom Strahl (tritt aus der linken Seitentür gedankenvoll auf).

Seltsam, bei Gott! ist mir zumut, und kaum
Versteh' ich selber mich. – Ein Zufall führt
Gefangen mir die Feindin in die Hände;
Mich reizt ihr edler Sinn und ihre Schönheit,
Die hohe Abkunft sagt mir laut: durch sie
Sei der Silvesternachtstraum mir erfüllt,
Der eines Herzogs Tochter mir verheißen,
Mit Anmut kommt sie meinem Wunsch entgegen,
Wird meine Braut, und schon befind' ich mich
Auf Thurneck, und es wölbt sich über mir
Und der Verheißenen ein friedlich Dach.
Zu meinem Glück scheint alles sich zu einen,
Und doch ist meine Heiterkeit dahin,
Mich flieht die Ruh, und Einsamkeit allein
Gewährt mir Frieden. – Käthchen! Ach, warum
Trennt uns das herbe Schicksal! Warum kann ich
Nicht mein dich nennen! Warum kann ich's nicht!

(Klopfen.)

Stimme (von außen). Macht auf! Macht auf! Macht auf!

Graf vom Strahl. Heda, Gottschalk!

Gottschalk (eintretend). Gestrenger Herr!

Graf vom Strahl. Man klopft!

Gottschalk. Holla! – Wer ist's?

usw. S. 250, 20.

4. Platz vor dem Schloß. Es ist Nacht. Das Schloß brennt. III, 7–16.

IV. Akt.

1. Schloß Wetterstrahl. Platz mit Bäumen usw. IV, 2, 3.

Zu Beginn ist folgende Szene eingelegt:

Käthchen schlafend. Graf vom Strahl und Gottschalk treten auf.

Gottschalk. Es ist, wie ich Euch sagte, Herr Graf, seht selbst! Hier ruht sie.

Graf vom Strahl. Wahrhaftig! Sie ist's!

Gottschalk. Doch stört ihren Schlummer nicht, Herr Graf, ich bitt' Euch; denn ganz erschöpft kam sie und brachte dies Futteral, das sie aus dem heißen Schutt der verbrannten Burg Thurneck mit Mühe gegraben, um das erzürnte Fräulein zu versöhnen. Mir die verbrannten Händchen zeigend, sprach sie: Ich begehre nichts, als eine halbe Stunde Ruhe unter dem Hollunderstrauch, dann will ich zum harrenden Vater heim, um niemals mehr zurückzukehren.[1]) Sag's deinem Herrn, dem Grafen,

[1]) Die gesperrt gedruckten Stellen hier und im folgenden sind wörtlich aus Holbeins Bearbeitung herübergenommen.

o sag's ihm: das Käthchen käme nun gewiß nicht wieder. (Mit Tränen im Auge.) Ich bitte Euch, gestrenger Herr, habt Mitleid mit dem armen Kinde und erlaubt mir, daß ich sie zum Dank für ihre Treue in den Stall darf nehmen, um ihr dort ein weicheres Lager zu bereiten.

Strahl. Nicht also! Bis der alte Vater, der Theobald, sich aufgefunden, werde ich ihr in der Herberge ein sicheres Unterkommen verschaffen.

Gottschalk. Und das Futteral?

Strahl. Wem brachte sie's?

Gottschalk. Fräulein Kunigunde zog eben, nach Zerstörung ihrer Burg, in die Tore der Eurigen ein; da kam sie atemlos und erschöpft und übergab mir's, um es dem Fräulein einzuhändigen; doch ich hielt es für meine Pflicht, Euch zuvor Meldung davon zu tun.

Strahl. Laß doch sehen! (Nimmt das Futteral und zieht die Schenkungsakte von Stauffen heraus.) Das ist ja die Schenkung von der Herrschaft Stauffen, die ich von meinem Kanzler Kunigunden überreichen ließ.

Gottschalk. Da haben wir's! Die Schenkung also war's, die ihr das Futteral so teuer machte, nicht Euer Bild, nicht Euer Namenszug!

Strahl. Schweig, Alter! Hier ist ein Mißverständnis. Sieh, hier steht mein Name, das war es, wie sie sagte, was ihr das Futteral so teuer machte.

Gottschalk. Ja, Euer Namenszug, der ist ihr teuer, aber der unter der Schenkungsakte, nicht der auf dem Futteral.

Strahl (für sich). Beinahe fürcht' ich, er hat recht. (Laut.) Du tust dem Fräulein unrecht.

Gottschalk. Unrecht? Herr Graf! Vergönnt einem alten treuen Diener Eures Hauses ein Wort, das ihm die Sorge um Euer Glück auf die Zunge legt. Der selige Graf, Euer edler Vater, hat mich so oft geehrt durch sein Vertrauen, Ihr selbst habt mich schon Euren treuen Gottschalk genannt, darum verschmäht jetzt meine Warnung nicht: Ich fürchte, Ihr seid auf dem besten Wege, in Euer Verderben zu eilen. Laßt Euch erbitten und folgt mir aufs Schloß, ich will ihr das Futteral hier geben, seht aus einem Nebengemache zu und überzeugt Euch, wonach sie sich am meisten sehnte. Nicht sie zu behorchen, nein, nur um mich zu beruhigen und mich von dem Gegenteil zu überzeugen.

Strahl (nach einigem Besinnen). Es sei, weil ich das Fräulein auch von meinen Dienern nicht verkannt will wissen. – Geh und sieh, ob sie sichtbar ist; ermüdet von der Reise, wünschte sie ein Stündchen der Ruhe zu pflegen. Wenn sie erwacht ist, melde mir's sogleich; hier triffst du mich.

Gottschalk (für sich im Abgehen). Nun gottlob, nun ist das Fräulein in der Falle. (Ab nach dem Schlosse.)

Strahl. Gut, daß er ging. Ich kann diesem Jammer nicht mehr zusehen.

usw. S. 275, 24.

Nach: „der sie mißhandelte, eingeschlafen“ (276, 8) ist unter Benutzung von 275, 22 eingefügt:

Schon lange trage ich einen Entwurf mit mir herum; jetzt ist die beste Gelegenheit, ihn auszuführen.

2. Zimmer in der Burg Wetterstrahl. Mit einer Mittel- und zwei Seitentüren.

Neugedichtete Szene, mit Benutzung von Original IV, 8 und V, 6 und einiger Stellen der Holbeinschen Bearbeitung. [1])

4. Auftritt.

Der Graf vom Strahl und Gottschalk (treten durch die Mitteltüre herein).

Gottschalk. Nun, gestrenger Herr, tretet hier in das Gemach; dort (auf die linke Seitentüre zeigend) an der geöffneten Türe könnt Ihr alles hören und sehen, was hier vorgeht.

Strahl. Kaum vermag ich es, stets gerade war mein Weg, und nun — —

Gottschalk. Es gilt ja hier kein Bubenstück, es gilt die Wahrheit an das Licht zu bringen, Euer Glück sicher zu gründen; und tat ich dem Fräulein unrecht, sie zu rechtfertigen und mich zu beschämen.

Strahl. Es sei! (Geht in das Seitenzimmer links und bleibt horchend an der Türe stehen.)

5. Auftritt.

Gottschalk. Dann Rosalie.

Gottschalk. Nun frisch ans Werk! Doch ehe ich ihr das Futteral übergebe, will ich zuvor den Inhalt herausnehmen; das Gesicht, das sie deshalb sicher machen wird, soll deutlich zeigen, welcher Namenszug ihr der liebste ist. (Er klopft an der Seitentüre rechts.)

Rosalie (eintretend). Wohin, Freund Gottschalk?

Gottschalk. Ah, seid Ihr's? Zu Eurem Fräulein wollt' ich, ersucht sie doch, einen Augenblick hierher zu kommen, denn in ihr Gemach zu treten, ist keinem von uns gestattet, und doch habe ich ihr etwas Wichtiges mitzuteilen, etwas, das ihr gewiß Freude machen wird.

Rosalie. Wollt Ihr es mir nicht anvertrauen?

Gottschalk. Erlaubt, ich selbst will ihr die frohe Botschaft bringen, ich teile Dank und Belohnung nicht gern.

Rosalie. Nun wohl, ich rufe sie. (Sie öffnet das Seitenzimmer rechts und spricht hinein.) Mein Fräulein, habt die Gewogenheit, Euch ein wenig heraus zu bemühen, Gottschalk, des Grafen Diener, wünscht dringend Euch zu sprechen.

6. Auftritt.

Kunigunde tritt ein. Die Vorigen.

Kunigunde. Was bringst du mir, Gottschalk?

Gottschalk. Etwas, das für Euch von großem Werte ist, und das Ihr schon verloren glaubt; — das Futteral, das Euch bei dem Brande von

[1]) Die gesperrt gedruckten Sätze im folgenden sind wörtlich oder mit unwesentlichen Varianten der Holbeinschen Bearbeitung entnommen.

Thurneck so am Herzen lag. (Er reicht ihr das Futteral, welches er bisher auf dem Rücken hielt, ohne die Dokumente.)

Kunigunde (in höchster Freude). Seh' ich recht?

Rosalie. Ist es möglich?

Gottschalk. Überzeugt Euch selbst.

Kunigunde. O gib! (Reißt das Futteral hastig auf, da sie es leer findet, für sich.) Ha, was ist das?

Rosalie (leise zu ihr). Was ist Euch, Fräulein?

Kunigunde (ebenso). Sieh doch! es ist leer, die Dokumente sind entwendet.

Rosalie (leise). Faßt Euch!

Gottschalk (welcher bei Kunigundens Bewegung dem Grafen verstohlen winkte). Ist es das rechte nicht? Ich dächte doch; denn der Beschreibung nach fand sich's am rechten Orte.

Kunigunde (sich fassend und mit erzwungener kalter Höflichkeit). Es ist allerdings das vermißte; ich danke Euch, mein Freund. (Rasch zu Rosalie) Rosalie, komm! (wollen gehen).

Gottschalk. Erlaubt, noch etwas! – Durch Zufall fanden sich noch einige Papiere darin; ob sie bloß zum Umschlage des Bildes dienten, oder was sie sonst enthalten, weiß ich nicht, denn ich kann leider nicht lesen; seht doch gefällig nach, ob sie Euch zugehören.

Kunigunde (ängstlich froh). Laß sehen! (indem sie sie ihm mit Triumph aus der Hand reißt.) Ja, sie gehören mir! O tausend, tausend Dank, mein Freund! – Wie belohne ich dich? – Nimm diesen Ring für deinen treuen Dienst. (Zieht einen Ring vom Finger und gibt ihn dem Gottschalk.)

Rosalie. Mein Fräulein, mäßigt Eure Freude!

Kunigunde (sich fassend). Es sind Briefe, deren Anblick die Erinnerung froher Augenblicke in mir erweckt; besonders ist einer darunter mir von allen teuer, den noch jüngst dein Herr, der Graf, an meinem Geburtstage mir geschrieben. – Doch sage, wie war dir's möglich, zu dem Futterale zu gelangen?

Gottschalk. Das gute Käthchen hat es aus dem Schutte Eurer Burg hervorgegraben und treu Euch überbracht. Ich laufe ihr nach, sie aufzuhalten; denn das gnädige Fräulein wird sie sicher für den Liebesdienst auch belohnen wollen. (Im Abgehen für sich.) Jetzt wollen wir doch das Weitere belauschen. (Durch die Mitteltüre ab, wo er horchend stehen bleibt.)

7. Auftritt.

Kunigunde. Rosalie.

Rosalie. Das Glück will Euch wohl, mein Fräulein!

Kunigunde. Sieh, bei Gott, sie ist's! Die Schenkung, die mir am Herzen lag, und rein und unversehrt. (Küßt die Dokumente.)

Rosalie (lächelnd). Küßt Ihr des Grafen Bild so feurig?

Kunigunde. Närrin! Die Herrschaft Stauffen ist mir lieber, als ein Dutzend solcher Grafen. Mir ist es nur um seinen

Rang und seinen Schutz zu tun, sonst fragte ich in dem Besitze dieses Schatzes (auf die Dokumente zeigend) nichts nach ihm und seinem ganzen Stamm; doch bin ich erst mit ihm vermählt, so muß der Burggraf von Freiburg und der Rheingraf vom Stein mich und die Meinigen wohl im ruhigen Besitze dessen lassen, was dieses köstliche Papier mir zusagt. – Gib das Futteral! (Sie tut die Dokumente hinein.) So, nun hast du erst deinen rechten Wert. – Das Käthchen also brachte es?

Rosalie. So sagte Gottschalk.

Kunigunde (bitter und verächtlich). Die Närrin ist also noch hier? Eben recht; ich will ihr die Dienstfertigkeit belohnen, womit sie auf das Herz des Grafen wirkt! Hörtest du denn nicht, wie abgeschmackt der Tor nach seinem Käthchen jammerte? Gleich sterben will ich hier, wenn ihn das Affengesicht nicht rührt. Aber schon in Thurneck war's bei mir beschlossene Sache. Gut, daß Gottschalk sie aufhält.

Rosalie. Was wollt Ihr tun? Ihr macht mir bange.

Kunigunde (nachdem sie sich schüchtern umgesehen). Hier, nimm das Pulver. Schütte es ihr in den Wein, in Wasser oder in Milch und sprich: „Komm her, mein Käthchen, laß dir's schmecken!" Gift, Tod und Rache! Mach es wie du willst, doch sorge mir dafür, daß sie's hinunterschluckt.

Rosalie (ängstlich). Hört mich nur an, mein Fräulein!

Kunigunde. Tu, wie ich dir sagte. Stumm mache sie und rede nicht weiter! Wenn sie vergiftet ist, tot auf der Bahre liegt, wenn sie eingesargt, verscharrt ist und als Myrtenstengel noch seinen Namen im Abendwinde flüstert, dann komm und sprich mir von Sanftmut und Vergebung, von Reue und Gewissensbissen. – Ich habe es überdacht. (Verächtlich.) Sie wagt es, mir zur Seite um sein Herz zu buhlen? In die Dünste mit ihr hin! Fort mit seinem Käthchen! Die Welt hat nicht mehr Raum für mich und sie. (Beide rechts ab.)

8. Auftritt.

Der Graf vom Strahl (aus der Seitentüre links).

Nun, allmächtiger Himmel, meine Seele, sie ist doch nicht wert, daß sie also heiße! Das Maß ist falsch, womit sie auf dem Markt der Welt die Dinge mißt; scheusel'ge Bosheit hab' ich erkauft für milde Herrlichkeit! Ich Elender, wohin flüchte ich vor mir selbst? Wenn irgendwo in Schwaben ein Gewittersturm tobte, ich könnte in meiner Wut mein Roß besteigen und die Stelle aufsuchen, wo der Keil mein Haupt zerschlüge!

9. Auftritt.

Der Graf vom Strahl. Gottschalk (aus der Mitte).

Gottschalk. Nun, Herr Graf, habt Ihr gesehen und gehört?

Strahl. Abscheulich, schändlich! Armes Käthchen!

Gottschalk. Ich eile, sie zu warnen.

Strahl. In Deinem und dem Schutze meiner Mutter vertraue ich

sie; doch zuvor laß schnell mein Streitroß satteln; ich will nach Heilbronn und dann nach Worms, an des Herzogs Hof. Ja, Käthchen, deine Herkunft muß klar werden! Ich will deine heiligen Rechte gegen jedermann verteidigen, der es wagen sollte, sie anzutasten. (Indem Gottschalk abgehen will.) Gottschalk! Sende Eilboten zum Burggrafen von Freiburg und zum Rheingrafen vom Stein, nebst meinem Friedensgruß, sie sollen eilig herkommen auf Schloß Wetterstrahl! Es soll ihnen eine Genugtuung werden, wie sie noch keinem geworden ist. (Ab.)

Gottschalk. Juchhe! Nun hat der Tanz ein Ende! Den Rheingrafen soll ich holen lassen und den Burggrafen? Nun, wenn einer von den beiden die Kopulation verrichtet, da gebe ich meinen Segen auch dazu. (Verbeugt sich gegen Kunigundens Zimmer.) Prosit, Fräulein Kunigunde! Viel Glück zur Hochzeit! (Ab.)

V. Akt.

1. Worms. Freier Platz vor der herzoglichen Burg. V, 1.

An Stelle des Kaisers ist der Herzog von Schwaben getreten. Der Erzbischof von Worms ist gestrichen; an seiner Stelle spricht Otto von der Flühe. Nach den letzten Worten des Grafen Otto (296, 26): Allmächt'ger Gott! Was fehlt dem Herzog? Ihr Herren, folgt! – sagt

Freiburg (zu Waldstätten). Geh' du ihm nach, Georg,
Dir hat er oft sein Innerstes vertraut,
Er wird's auch jetzt. Ich warte deiner hier. (Alle ab.)

Hieran schließen sich ohne Verwandlung die nachfolgenden neugedichteten Auftritte, mit Benutzung von Einzelheiten aus Original V, 2 und 3.

2. Auftritt.

Freiburg (allein. Nach einer Pause, wenn das Getümmel sich entfernt hat). Was wandelte den Herzog so plötzlich an? Hat die sonderbare und schnelle Entscheidung dieses Kampfes ihn so wahr und mächtig ergriffen? Und sollte der Graf vom Strahl wirklich recht haben? Nun, desto besser! So läßt sich von dem Herzog sicher etwas wahrhaft Großes erwarten, und von dem Grafen ist zu hoffen, daß er von der Buhlerin, die ihn jetzt mit ihrem künstlichen Gewebe umstrickt hält, ablassen und meine teure Kunigunde endlich einmal den wohlverdienten Lohn erhalten werde. – Aber seh' ich recht? Ist das nicht Ritter Flammberg, der so eilig daherkommt?

3. Auftritt.

Freiburg. Ritter Flammberg.

Flammberg. Herr Burggraf von Freiburg! – Seid Ihr es, oder ist es Euer Geist?

Freiburg. Wen sucht Ihr?

Flammberg. Meinen bejammernswürdigen Herrn, den Grafen vom Strahl! Fräulein Kunigunde, seine Braut – o, hätten wir sie Euch nimmermehr abgenommen! – den Koch hat sie bestechen wollen, dem Käthchen Gift zu reichen. – Gift, gestrenger Herr! –

Freiburg. Wundert Euch darüber nicht, das sieht ihr ganz ähnlich. Vermutlich mag ihr ein Licht aufgegangen sein, und vielleicht befürchtet sie von dem Grafen dasselbe.

Flammberg. Wir haben das arme Kind in eine tiefverborgene Höhle geflüchtet, um sie vor weiteren Nachstellungen sicherzustellen; doch wenn der Graf nicht eilt, zurückzukehren und sie vor der wütenden Feindin zu beschützen, so fürchte ich dennoch für ihr Leben.

Freiburg. Eure Furcht ist nicht ungegründet, denn dieser Kunigunde stehen alle Mittel zu Gebote, und keines ist ihr zu erniedrigend, wenn es nur zum Ziele führt.

Flammberg. Wie ist es aber möglich, die Bosheit so weit zu treiben!

Freiburg. Das begreift Ihr nicht? Sage deinem Herrn, dem Grafen: wenn er seine hochgerühmte Braut ganz kennen lernen und mich darum befragen wolle, so könne er vor Schreck seine eigene Bildsäule werden und sich zur Verewigung seiner Heldentat bei der Köhlerhütte aufstellen lassen!

Flammberg. Sagt mir, gestrenger Herr, wo find' ich ihn wohl?

Freiburg. Dort kommt der Ritter von Waldstätten, der wird Euch nähere Auskunft geben können.

4. Auftritt.

Vorige. Georg von Waldstätten.

Georg v. Waldstätten (zu Flammberg). Sucht Ihr Euern Herrn, den Grafen? Er ist bereits nach der Strahlburg zurück.

Flammberg. So ist mein Geschäft hier aus. Gehabt Euch wohl, ihr Herren! (Ab.)

Freiburg. Nun, Georg, wie steht es mit dem Herzog?

Georg. Er ist ganz umgewandelt und will das Käthchen als seine Tochter anerkennen. Er zog sich in sein Kabinett zurück, und nur mir und dem Grafen Otto war der Zutritt gestattet. Hier erklärte er uns seinen Willen und sprach: Wenn der Graf vom Strahl will, so werde ich die Verkündigung wahr machen, den Theobald, unter welchem Vorwande es sei, bewegen, daß er mir das Kind abtrete, und sie mit ihm verheiraten.

Freiburg. Ist es möglich?

Georg. Schon hat er Bevollmächtigte nach der Strahlburg ernannt, und er selbst will ihnen in Begleitung des Theobald dahin folgen.

Freiburg. So laß uns gleichfalls dahin aufbrechen, da die Einladung des Grafen ohnehin meine Gegenwart heischt. Komm, Freund! (Beide ab.)

2. Das Innere einer Höhle mit der Aussicht auf eine Landschaft. V, 10–12.

3. Schloßplatz. V, 13.

Schreyvogels Einrichtung des Stückes lehnt sich in einem Punkt an die ältere Bearbeitung Holbeins an: sie beseitigt wie diese das Motiv von Kunigundens körperlicher Mißgestalt. Die Um-

wandlung der ursprünglich als märchenhafte Wassernixe gedachten Kunigunde in ein menschliches Scheusal, das die Männer durch erborgte Toilettenkünste an ihren Triumphwagen fesselt, war eine unglückliche Metamorphose, die der Dichter selbst als einen Mißgriff und als eine grausame Zerstörung der ursprünglich „ganz trefflichen Erfindung" beklagte. Das Motiv der „mosaischen Arbeit" von Kunigundens Schönheit war nur ein mangelhaftes Surrogat für den ursprünglichen Plan des Dichters und fiel, abgesehen von der Unglaubwürdigkeit der Erfindung, durch seinen unappetitlichen Naturalismus auf das störendste aus der märchenhaften Romantik der Dichtung heraus.[1]) Schreyvogel war von einem richtigen künstlerischen Empfinden für die Einheitlichkeit des Werkes geleitet, indem er dies Motiv, in ähnlicher Weise wie es sein Vorgänger getan und wie es später auch Ed. Devrient, Laube u. a. versuchten, beseitigte und Kunigundens Schönheit unangetastet ließ. Es bedurfte dieses Motives um so weniger, als die endgültige Abwendung des Grafen von seiner Braut durch den Gang der Handlung vortrefflich vorbereitet und durch Kunigundens Anschlag auf Käthchens Leben mehr als genügend erklärt ist. Der Vergiftungsversuch selbst aber ist durch die wachsende Eifersucht der in ihren Plänen betrogenen Megäre auf das bevorzugte Käthchen in völlig ausreichender Weise motiviert. So fiel bei Schreyvogel die Badeszene des 4. Aktes (IV, 4 – 8) und die drastische Szene in Kunigundens Toilettenzimmer (V, 4 – 9). Zum Ersatze dafür glaubte Schreyvogel am Schlusse des 4. Aktes, hinter dem Gespräche beim Hollunderbusch, eine neue Szene einlegen zu müssen, worin sich die endgültige Abwendung des Grafen von Kunigunde vollzog. Er lehnte sich hierbei an eine entsprechende, von Holbein verfaßte Szene an (dort III, 2 – 6): das Futteral mit der Stauffenschen Schenkung, das Käthchen im Schutt des Brandes gefunden hat, wird auf Gottschalks Veranlassung Kunigunden übergeben; Strahl und Gottschalk, die im Nebenzimmer verborgen sind, belauschen diesen Vorgang; durch Kunigundens unverhohlene Freude über die Wiedererlangung jener Urkunde und ihren Anschlag auf Käthchens Leben werden dem Ritter die Augen über das wahre Wesen seiner hohen Braut geöffnet. Neben dem

[1]) Vgl. hierzu die treffenden Bemerkungen von Anna Ettlinger in der Einleitung (S. XI) zu ihrer Ausgabe des Stückes (Meisterwerke der deutschen Bühne. 19. Leipzig, Hesse).

Plan dieser Szene hat Schreyvogel auch in einigen textlichen Einzelheiten (vgl. oben S. 8) den Wortlaut der Holbeinschen Bearbeitung benutzt. Im allgemeinen jedoch ist die Szene bei Schreyvogel ungleich feiner und geschmackvoller gearbeitet als in der plumpen Fassung der älteren Bearbeitung. Bei Holbein ist es Rosalie, die ihrer Herrin das Futteral übergibt; Kunigunde entreißt dieser sofort die Urkunde und bedeckt sie mit inbrünstigen Küssen; bei Schreyvogel dagegen ist der Hergang in feinerer und wirksamerer Weise derart geordnet, daß Gottschalk selbst Kunigunden den Fund überreicht, und zwar zunächst nur das leere Futteral, dem er den Inhalt vorher entnommen hat; erst als Kunigunde über diesen Fund, trotz des darauf befindlichen Namenszuges ihres Verlobten, eine nur sehr gemäßigte Freude geäußert hat, rückt Gottschalk mit den bis dahin von ihm verborgenen Papieren heraus, die sofort die gewünschte Wirkung üben und dem im Nebenzimmer versteckten Grafen den wahren Sachverhalt unwiderleglich offenbaren. In der folgenden Szene, wo Kunigunde sodann ihrer Zofe die Vergiftung Käthchens anbefiehlt, ist in umfangreicherem Maße als bei Holbein der Wortlaut des Originals (nach IV, 8) verwertet. Als beide abgegangen sind, tritt der Graf aus seinem Versteck und spricht den in der älteren Bearbeitung fehlenden Monolog aus der gestrichenen Toilettenszene (V, 6), der allerdings in gleicher Weise wie die übrigen hier verwerteten Stellen des Kleistischen Textes, entsprechend der umrahmenden Prosaszene, seiner rytmischen Form entkleidet ist. In dem folgenden Gespräch zwischen dem Grafen und Gottschalk sucht der Bearbeiter sodann die Vorgänge des 5. Aktes in dem Entschluß des Grafen, Käthchens Herkunft zu enthüllen, entsprechend vorzubereiten. Für den Schluß der Szene ist des Theaterpraktikers Holbein wirksamer Aktschluß, Gottschalks höhnende Verbeugung gegen Kunigundens Zimmer, mit dem des Burgtheater-Textes wenig würdigen „Prosit, Fräulein Kunigunde!“ verwertet.

In allen übrigen Teilen hat sich Schreyvogel von dem übeln Vorbilde der älteren Bearbeitung losgesagt; vor allem darin, daß er die von Holbein völlig zerstörte Schlußentwicklung des Stückes mit dem Gottesgericht zu Worms und der Enthüllung von Käthchens Herkunft wieder in seine Rechte setzte. Daß der Kaiser, der in so heikle Situationen auf einer Wiener Bühne schicklicherweise nicht geraten durfte, in einen „Herzog von Schwaben“ degradiert werden

mußte, war eine geringfügige Äußerlichkeit und für die Sache selbst von keiner Bedeutung. Die Hauptsache war, daß Käthchen nicht etwa wie bei Holbein in eine bloße Pflegetochter Theobalds verwandelt wurde. Der Monolog des Kaisers, der dem Zuhörer das Geheimnis enthüllt, wurde von Schreyvogel gestrichen. An seine Stelle traten drei neue Szenen: ein Selbstgespräch des Burggrafen von Freiburg, der auf die bevorstehende Wendung der Dinge vorbereitete; hierauf erschien Flammberg, der über Kunigundens mißglückten Versuch, Käthchen vergiften zu lassen, und deren Bergung in der Höhle berichtete; endlich kehrte Georg von Waldstätten von dem Herzog zurück und erzählte, daß dieser „ganz umgewandelt" die Absicht hege, Käthchen als seine Tochter anzuerkennen.[1]) Damit war die Brücke geschlagen zu der Szene in der Höhle (V, 10–12), die nun ohne wesentliche Veränderung nach dem Kleistschen Texte folgen konnte, und der sich dann die gleichfalls unveränderte Schlußszene des Originals (V, 13) anschloß.

Sonst wurde von Schreyvogel nur die Eingangsszene des 4. Aktes, die am Sturzbach, gestrichen. Man darf wohl annehmen, daß hierfür die dekorativen Schwierigkeiten, die trotz des poetischen Reizes der Szene in keinem Verhältnis zu ihrer Kürze stehen, bestimmend waren. Was für die Handlung von dieser Szene unentbehrlich ist: die Nachricht von der Auffindung des Futterals durch Käthchen, zog Schreyvogel in ein neu verfaßtes Gespräch zwischen dem Grafen und Gottschalk, das er als einleitende Szene des 4. Aktes vor dem Monolog des Grafen beim Hollunderstrauch (IV, 2) einlegte und das den etwas sprunghaften Übergang von den Vorgängen des 3. zu denen des 4. Aktes in glücklicher Weise vermittelte. Diese Einlage bot den weiteren Vorteil, daß sie die ersten neun Zeilen des Strahlschen Monologs, mit ihrer unbeholfenen, bloß für den Zuhörer im Theater bestimmten Erzählung, in eine wesentlich natürlichere dialogische Form umsetzte und dadurch das wenig glückliche erste Drittel jenes Monologs entbehrlich machte. Das

[1]) Für diese drei neuverfaßten Szenen (vgl. oben S. 466) wurden vom Bearbeiter nur einige wenige Einzelheiten aus den entsprechenden Szenen des Originals (V, 2 und 3) verwertet. Nicht ganz angebracht war dabei die Hereinziehung und Umarbeitung der Worte 298, 32 bis 299, 2, die nur dann am Platze waren, wenn die mosaische Zusammensetzung Kunigundens unverändert blieb.

wichtige Motiv der Auffindung der Stauffenschen Schenkung trat in dieser Dialogszene, für die übrigens eine entsprechende Szene bei Holbein (III, 3) im Plan und einigen wörtlich entlehnten Einzelheiten das Vorbild bot, ungleich lebendiger und theatralisch wirksamer hervor als im Original. Indem sich Gottschalk im Laufe des Gesprächs bereit erklärte, den noch schwankenden Grafen durch die geplante Belauschung Kunigundens beim Empfang der Urkunde von deren wahrer Gesinnung zu überzeugen, bereitete der Auftritt gleichzeitig auf die oben besprochene Schlußszene des 4. Aktes vor. Auch in diesem Gespräch zwischen Gottschalk und dem Grafen wurden die groben Linien der Holbeinschen Fassung durch den Dramaturgen des Burgtheaters in jeder Beziehung verbessert und verfeinert.

Im Gegensatz zu den beiden letzten Akten, die durch Schreyvogels Hand verschiedene wichtige Eingriffe erfuhren, blieben die drei ersten Akte des Stückes in der Hauptsache unverändert. Der Einschnitt zwischen dem 2. und 3. Akt wurde ebenso wie bei Holbein und in den meisten späteren Bearbeitungen an eine andere Stelle verlegt, indem die Szene auf Schloß Wetterstrahl (II, 9 – 13) am Anfang des 3. Aktes ihren Platz fand. Kunigundens Toilettenwechsel machte vor dieser Szene eine Aktpause notwendig. Einen Mißgriff beging der Bearbeiter, indem er Käthchens Gang zum Kloster und die Szene in der Waldschenke (III, 1 und III, 2 – 4) zur Ersparung einer Verwandlung auf einen Schauplatz, Gebirg und Wald, zusammenlegte. Beide Szenen sind in ihrer dichterischen Stimmung so verschieden und bilden so stark ausgeprägte Gegensätze, daß diese Stimmung nur durch getrennte Schauplätze, die stille, weltferne Eichenlandschaft bei der Einsiedelei und die enge, rußige Waldschenke Jakob Pechs, zum Ausdruck gebracht werden kann. Eine Zusammenlegung dieser Auftritte auf einen Schauplatz schädigt – auch wenn die Einsiedelei, wie bei Schreyvogel, beseitigt wird – beide Szenen in ihrer künstlerischen Wirkung. Da die Schenke wegfiel, mußte auch die prächtige Figur des maulfaulen Jakob Pech – gewiß zum großen Schmerze des Charakteristikers Schreyvogel – geopfert werden. Für die Verwechslung der Briefe hat Schreyvogel die bekannte Holbeinsche Bühnenanweisung, deren Ausführung seitdem zur unerschütterlichen Tradition auf den Bühnen geworden ist, in seine Einrichtung aufgenommen: „Er [Rheingraf] dreht sich, noch immer in jeder Hand einen Brief haltend, zwischen

beiden Boten, um abzugehen, um und gibt jedem den falschen Brief" – ein Einfall Holbeins, der vom Standpunkt des Bühnenpraktikers insofern zu empfehlen war, als er die Tatsache der Briefverwechslung selbst dem dickfelligsten Zuschauer deutlich machte, der aber gewiß nicht dem Hergang der Sache entsprach, wie er aus dem Wortlaut der Dichtung zu entnehmen ist.[1])

Auch in dem neuverfaßten Monologe Strahls, der die folgende, auf Burg Thurneck spielende Szene (III, 5 und 6) einleitet (oben S. 461), zeigt sich der Bearbeiter von dem Vorbilde Holbeins beeinflußt. Es ist sehr charakteristisch, daß sämtliche Bearbeiter des Stückes von Holbein und Schreyvogel bis herab auf Laube, Devrient, Wehl und Siegen das Bedürfnis fühlten, an dieser Stelle einige einleitende und vermittelnde Akkorde einzulegen. Diese Übereinstimmung weist deutlich darauf hin, daß das Sprunghafte, das der Komposition des Stückes vielfach eigen ist, an dieser Stelle besonders störend zutage tritt, und daß hier in der Tat ein gewisses Bedürfnis vorhanden ist nach einigen vermittelnden Tönen, die auf die eigentümliche Stimmung des unbewußt noch in Käthchens Banden liegenden gräflichen Bräutigams vorbereiten. Holbein hat diesem Empfinden durch eine neuverfaßte Duoszene zwischen dem Grafen und Gottschalk Rechnung getragen, worin dieser seinem Herrn in ziemlich deutlicher und plumper Weise über seine wahren Empfindungen aufzuklären und ihn offen zu bestimmen sucht, die „vertrackte Zierstange" sitzen zu lassen und sich statt dessen „das liebe Käthchen zur Hausfrau zu nehmen". An Stelle dieser stark burlesk gehaltenen Prosaszene Holbeins hat Schreyvogel in wesentlich geschmackvollerer Weise einen der nachfolgenden Szene angepaßten Versmonolog des Grafen gesetzt, der der unbefriedigten Stimmung und der unbewußten Sehnsucht des Ritters nach Käthchen Ausdruck gibt. Trotz der veredelten künstlerischen Form weist er inhaltlich und formell mit Deutlichkeit auf das Vorbild hin, das die erste Rede des Grafen in der entsprechenden Szene Holbeins hierfür gegeben hat.[2])

[1]) Vgl. meine Miszelle: Die Verwechselung der Briefe in Kleists Käthchen von Heilbronn, Bühne und Welt, VIII, Nr. 11.

[2]) Die betreffende Stelle bei Holbein (zu Beginn von III, 10) lautet: Strahl. Der Himmel weiß, wie mir zumute ist. Ich versteh' mich selber kaum. Ein Zufall führt mir Kunigunde als Feindin in die Hände; ihre Schönheit, ihr Edelmut entzücken mich; ihre kaiserliche Abkunft sagt mir

Der wichtigste Fortschritt Schreyvogels gegenüber Holbein lag natürlich darin, daß an Stelle der furchtbaren Verballhornung, die der Wortlaut des Gedichtes namentlich in den rytmischen Teilen auf Schritt und Tritt erlitten hatte, die unveränderte Fassung des Originals in ihre Rechte trat. Zum ersten Male kam damit an einer führenden Bühne das echte Kleistische Käthchen mit dauerndem Erfolg auf das Theater. Gewiß hatte Schreyvogel in den beiden letzten Akten des Stückes noch Änderungen und Neudichtungen vorgenommen, deren Umfang das Maß des Zulässigen und Notwendigen überschritt; er ließ sich hier mehr, als es wünschenswert war, von dem Vorbild der älteren Bearbeitung Holbeins leiten. Aber gerade der Vergleich mit Holbein zeigt auch hier den bedeutenden Fortschritt Schreyvogels, der an Stelle der freien und völlig willkürlichen Umdichtung des ganzen Schlusses das unveränderte Original zu Ehren brachte und in den Teilen, wo es sich noch von Holbein abhängig zeigte, den überlegenen künstlerischen Geschmack seiner sonstigen dramaturgischen Arbeiten bewährte.

Im einzelnen zeigt der Text des Stückes bei Schreyvogel verschiedene kleine Änderungen, die zum großen Teil den besonderen Zensurverhältnissen der Wiener Bühne zur Last fallen. Die Degradierung des Kaisers in einen Herzog von Schwaben wurde bereits erwähnt. Sie zog einige unbedeutende Varianten im Text nach sich.

Die geistliche Zensur machte die Verwandlung des „Cherubs“ in einen „Genius“, die des „Engels“ in einen bloßen „Schutzgeist“ notwendig. Die „Hochgebenedeite“ (305, 32) und die „Heiligen“

---

laut, daß sie es ist, die mir mein Traum einst in der Silvesternacht als Gattin hat verheißen; sie erhört mein Wünschen, ist meine Braut nun, ich befinde mich auf Thurneck, ihrem Schlosse, unter einem Dache mit der Geliebten – und hin ist alle Heiterkeit meines Gemüts, hin, fort! Vgl. hierzu den Monolog Strahls bei Schreyvogel oben S. 461. – Wie oben bemerkt, haben auch fast sämtliche späteren Bearbeiter einige vermittelnde Worte an dieser Stelle eingesetzt. Laube beginnt die Szene mit einem kurzen Monolog Gottschalks, der in einem darauffolgenden Gespräche mit dem Grafen auf dessen Rückkehr nach der Strahlburg hinzuwirken sucht. Devrient läßt den Grafen zum Lautenspiel einige Worte sprechen, worin seine Stimmung zum Ausdruck kommt. In ähnlicher Weise Wehl und Siegen, bei denen überdies Gottschalk das zu der Situation passende Volkslied „Kein Feuer, keine Kohle kann brennen so heiß“ – nach Wehls Angabe ebenfalls ein Einfall Holbeins – vor sich hin summt.

(312, 4) wurden ausgemerzt; ebenso die „Einsiedelei“ und der fromme Gruß ihres Pförtners (246, 6); aus Prior Hatto wurde ein einfacher „Klausner“, aus dem „heimlichen“ Gericht unter Umgehung des Namens der heiligen Feme ein „furchtbares“ Gericht. Der „jüngste Tag“ (194, 3) und der „Weihkessel“ (190, 25) durften nicht erwähnt werden; selbst der „Teufel“ (183, 11) mußte auf seinen Namen verzichten und sich mit der Titulatur des „Bösen“ begnügen; aus dem charakteristischen „Höllenfuchs“ (226, 32) wurde ein farbloser „Bösewicht“. Sonst wurde nur geändert und gekürzt an Stellen, wo der Ausdruck dem Bearbeiter zu gedehnt oder zu überladen erschien oder wo er charakteristische Brutalitäten und Derbheiten glaubte abschwächen zu müssen. So wurde das ganze Spiel mit der Peitsche (III, 6) und deren frühere Erwähnung beseitigt. Auch für das schöne: „Verliebt ja wie ein Käfer bist du mir“ schien das Publikum dem Bearbeiter offenbar noch nicht reif zu sein; der „Käfer“ mußte sich die Metamorphose in einen „Tauber“ gefallen lassen.

Die erste Aufführung des Stückes in Schreyvogels Einrichtung fand am 22. November 1821 statt. Die Titelrolle spielte Emilie Anschütz, ihr Gatte den Grafen vom Strahl, Reil den Herzog von Schwaben, Wagner den Gottschalk und Costenoble den Theobald Friedeborn.[1]) Leider wird das wichtige theatergeschichtliche Ereignis in den Tagebüchern Schreyvogels mit keinem Worte vermerkt. Nach den Angaben von Costenoble scheint die Aufführung im Gesamtbild sehr mangelhaft gewesen zu sein. Er berichtet unter dem 22. November 1821:[2])

„Solange ich mich am Wiener Hoftheater befinde, ist mit keinem Schauspiele so nachlässig verfahren worden, wie mit Kleists Käthchen. Übler Wille waltete in jedem Betracht hier ob. Von welcher Seite er kam, lasse ich unerörtert. Auf jeden Fall aber suchte man dem Anschützschen Ehepaar — — ihre Leistung zu erschweren; oder tat wenigstens nichts, um die Sache in ein besseres Licht zu stellen. Anschütz selbst verhielt sich passiv und vernünftig, mochte ihm auch zuweilen der Ungeduldskamm schwellen. Etwas mehr Jugend und Schlankheit wäre ihm zu wünschen gewesen. Hauptsächlich aber war seine Kleidung zu tadeln. Feist und von gedrungenem Gliederbau, trug er knapp anliegende Lederhosen ohne alles Puffenwerk; er

[1]) Vgl. Wlassack, Chronik des k. k. Hofburgtheaters. Wien 1876. S. 161. Dazu: A. v. Weilen a. a. O. S. 53. [2]) Costenoble, Aus dem Burgtheater. 1818–1837. Wien 1889. I, 154.

sah aus wie ein herumfahrender Seiltänzer. Die Direktion hatte nicht den Mut, ihm diese Tracht zu verbieten. Madame Anschütz ist ein so liebliches Käthchen, wie man es sich nur wünschen kann."

Die Vortrefflichkeit dieser Leistung wird auch von Anschütz bezeugt, der über die Darstellung des Käthchen durch seine nachmalige Frau in seinen Erinnerungen gelegentlich der Breslauer Aufführung berichtet hat.[1])

Das Stück hatte an der Wiener Hofburg einen ehrenvollen Erfolg und erhielt sich auf dem Spielplan. Es wurde in Schreyvogels Einrichtung bis zum 13. Dezember 1835 im ganzen 34mal gespielt. Dann ruhte das Stück bis zum 9. Oktober 1843, wo es unter dem damaligen Direktor Holbein in dessen Bearbeitung neu einstudiert in Szene ging. In dem bedauerlichen künstlerischen Rückschritt, der sich hierin gegenüber den Zeiten Schreyvogels bekundete, wiederholte sich dieselbe Erscheinung, die schon in den Bühnengeschicken von Goethes Götz am Wiener Burgtheater zutage getreten war. Auch hier war die höchst beachtenswerte Einrichtung Schreyvogels, die den Aufführungen von 1830 – 1833 zugrunde gelegen hatte, schon 1834 unter dessen Nachfolger Deinhardstein mit der traditionellen Theaterbearbeitung Goethes vertauscht worden.

In Holbeins Bearbeitung wurde das Käthchen bis zum 12. September 1847 im ganzen 14mal gespielt.

Erst Heinrich Laube blieb es vorbehalten, die echte Kleistsche Dichtung wieder aus ihrem Dornröschenschlafe zu erwecken und das Stück in reinerer Fassung am 11. Dezember 1852 zum ersten Male wieder auf die Wiener Bühne zu bringen. Laube gebührt, zusammen mit Eduard Devrient, der ungefähr gleichzeitig in demselben Sinne tätig war, das bleibende Verdienst, nach Schreyvogel den ersten kräftigen Anstoß zur Verdrängung der Holbeinschen Verunzierung von den besseren Theatern gegeben zu haben. Devrients Bearbeitung, die im Sommer 1852 entstand und unmittelbar darauf als Bühnenmanuskript im Druck erschien,[2]) wurde am 8. Oktober 1854 in Karlsruhe zum ersten Male gegeben.

Laube und Devrient stimmten darin mit Holbein, Schreyvogel und den meisten späteren Bearbeitern überein, daß sie Kuni-

[1]) Heinrich Anschütz a. a. O. S. 141. [2]) Das Käthchen von Heilbronn oder Die Feuerprobe. Großes historisches Ritterschauspiel von Heinrich von Kleist, für die Bühne eingerichtet von Eduard Devrient. Bühnenmanuskript. Dresden (1852).

gunde ihrer lügenhaften Toilettenkünste entkleideten und sie ihrer Rivalin nur als moralisches, nicht aber als körperliches Scheusal unterliegen ließen. Bei beiden fiel deshalb die Bade- und die Toilettenszene, bei beiden auch die Szene am Sturzbach. Die Auffindung der Schenkungsurkunde wurde bei Laube in Strahls Monolog (IV, 2) verwoben, bei Devrient ähnlich wie bei Schreyvogel in eine neuverfaßte Duoszene zwischen dem Grafen und Gottschalk, die den 4. Akt einleitete und die erzählenden Elemente jenes Monologes sehr glücklich in dialogische Form verwandelte. Kunigundens Anschlag auf Käthchens Leben wurde durch ihre Eifersucht und ihre Bloßstellung infolge der Auffindung jener Urkunde motiviert.

Laube und Devrient verwirklichten ferner unabhängig voneinander den Vorschlag Tiecks, indem sie den alten Theobald in Käthchens Großvater verwandelten. Laube glaubte dadurch einen Mißton am Schlusse des Stückes zu vermeiden; „ein Vater kann solche Liebschaft leichter verzeihen als ein Gatte“.[1]) Und Eduard Devrient meinte, „daß der heiklige Punkt nicht nur dadurch aufs beste gelöst, sondern dem Stücke dadurch ein neues Interesse zugeführt würde“.[2])

Die Art allerdings, wie Laube das schwierige Problem zu lösen versuchte, war wenig glücklich. Er konstruierte zu Beginn des 5. Aktes eine im Schloßgarten der Strahlburg spielende Szene, die eine Reihe heterogener Vorgänge mit verblüffender Kühnheit zusammenschmolz. Nach einem einleitenden Gespräche zwischen Kunigunde und Rosalie, aus dem man deren Anschlag auf Käthchens Leben erfährt, trifft der Kaiser mit Theobald und anderen als Gast auf der Strahlburg ein, angeblich zur Hochzeit des Grafen mit Kunigunde; hier entwickelt sich seltsamerweise die Szene des Gottesgerichts, nach dessen Entscheidung Theobald dem Kaiser in einem kurzen Seitengespräch das Geheimnis von Käthchens Abkunft enthüllt. Der fürstliche Vater läßt sich dabei in seiner majestätischen Ruhe so wenig beirren, daß er dem Schicksal Gertruds, der Mutter Käthchens, auch nicht mit einem einzigen Worte nachfrägt.[3])

[1]) Laube, Das Burgtheater: Houbens Ausgabe V, 24. Vgl. auch Laubes Äußerungen in dem Aufsatze „Ein Besuch bei Ludwig Tieck“ (Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze von H. Laube. Berlin 1906: Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte VIII, 333 f.). [2]) Vorrede der Devrientschen Ausgabe, S. 4. [3]) Laubes Bearbeitung wurde als Bühnenmanuskript gedruckt. Wien 1857.

Weit besser und zugleich pietätvoller gegen das Original, wenn auch mit Hilfe einer etwas umfangreicheren Neudichtung, wird das Problem von Devrient gelöst, dessen Einrichtung der von Laube in jeder Beziehung überlegen ist und – sofern man sich mit der Ausführung des Tieckschen Vorschlags befreunden will – noch heute als die beste der vorhandenen Bearbeitungen gelten darf. Devrient läßt, von dem richtigen Empfinden geleitet, daß die Enthüllung von Theobalds Geheimnis einer breiteren Ausführung und vor allem einer gewissen Intimität bedarf, auf das Gottesgericht zu Worms, das unangetastet bleibt, eine besondere Szene in einem Zimmer des kaiserlichen Palastes folgen, wo sich in einem neu verfaßten und, abgesehen von einigen Längen und einigen unkleistischen Sentimentalitäten, geschickt geführten Gespräche zwischen dem Kaiser und Theobald der wahre Tatbestand, der frühe Tod Gertruds und des Großvaters frommer Betrug, enthüllt.

Laubes Bearbeitung, die auch auf einigen anderen Bühnen, so u. a. in Weimar, Eingang fand, hielt sich auf dem Burgtheater bis zum Jahre 1875 und erlebte in dieser Zeit die stolze Zahl von 60 Aufführungen. Im folgenden Jahre, am 10. Oktober 1876, setzte Dingelstedt das Stück nach einer neuen Einrichtung in Szene.[1]) Im Gegensatz zu Laube und den übrigen bisherigen Bearbeitern behielt er die Badeszene und damit das Motiv von Kunigundens Mißgestalt zum ersten Male bei, ohne freilich die naheliegende Folgerung daraus zu ziehen, auch die Toilettenszene (V, 4 – 9) für die Aufführung zu retten. Da auch das aufklärende Gespräch zwischen Freiburg und Flammberg (V, 3) gestrichen wurde, blieb der Zuschauer – ein unbegreifliches Versehen des Bearbeiters – völlig im Unklaren darüber, was Käthchen in der ominösen Grotte eigentlich gesehen und was Kunigundens Anschlag auf Käthchens Leben veranlaßt hatte. Theobald wurde aus der von Laube ihm verliehenen großväterlichen Würde wieder in seine väterliche Stellung zurückversetzt, dem Gottesgericht zu Beginn des 5. Aktes wieder sein natürlicher Schauplatz, der freie Platz zu Worms, zurückgegeben.

---

[1]) Die Einsicht in das handschriftliche Soufflierbuch der Dingelstedtschen Bearbeitung verdanke ich dem freundlichen Entgegenkommen der k. k. Hofburgtheaterdirektion, insbesondere der liebenswürdigen Vermittlung des artistischen Sekretärs, Herrn D. R. Rosenbaum.

Auf demselben Schauplatz hielt der Kaiser sehr unpassenderweise seinen großen Monolog (V, 2), nachdem er mit den Worten:

Es geht vorüber! Doch verlaßt mich, alle,
Damit ich mich allein erhol' und sammle

in allzu absichtlicher theatralischer Weise seine Umgebung entlassen hatte. Den Monolog selbst arbeitete Dingelstedt, offenbar von der seltsamen Absicht geleitet, ihn formell mit der vorangehenden Szene in Einklang zu bringen, aus der kraftvollen Prosa des Originals in Verse um, Verse, die zum Teil allerdings nur durch ihre sichtbare äußere Anordnung ihren rytmischen Charakter verraten: das Ganze – eine künstlerische Prozedur, die an Willkürlichkeit und leider auch Geschmacklosigkeit selbst unter den reichhaltigen Leistungen, die Dingelstedts dramaturgisches Wirken nach dieser Seite aufweist, nicht viel ihresgleichen hat.[1]) Dieser kombinierten Szene auf dem Wormser Platze folgte in unveränderter Fassung die Höhlenszene und dann die Schlußauftritte auf dem Schloßplatz. Die drei ersten Akte zeigten, abgesehen von den Kürzungen und zwei für den dritten Aktschluß neuverfaßten Schlußzeilen keine wesentliche Änderung. Dem Monolog Strahls in der Szene am Hollunderbusch wurde als Ersatz für die ausgefallene Szene am Sturzbach ein kurzes Gespräch zwischen Gottschalk und Strahl vorangestellt, das den Zuschauer in ähnlicher Weise wie bei Schreyvogel und Devrient über den Inhalt des aufgefundenen Futterals zu unterrichten suchte. Dies Gespräch wurde wieder getilgt, als man sich in späterer Zeit zur Aufnahme der Sturzbachszene entschloß. Dingelstedts Einrichtung konnte gegenüber der bisherigen Laubeschen Bearbeitung, trotz mancher dankenswerten Wiederherstellung, nur als ein sehr bedingter und zweifelhafter Fortschritt gelten.

---

[1]) Als Probe dieser Umarbeitung seien die ersten acht Verse des Monologs in der versifizierten Fassung mitgeteilt:

Wie ist mir denn? Der jähe Trotz des Grafen,
Des alten Mannes wunderlicher Fall?
Hat doch ein Cherub Wahrheit hier verkündet?
Mein Kind – das Käthchen! Käthchen von Heilbronn!?
(Nachsinnend.)
Beim Himmel, ja! Die Toten stehen auf!
War's zu Heilbronn nicht, wo vor siebzehn Jahren
Ich ein Turnier gehalten, meiner Schwester,
Der Pfalzgräfin, zu Ehren? usw.

Mittlerweile war den früheren Bearbeitungen schon Ende der sechziger Jahre eine neue Einrichtung von Feodor Wehl zur Seite getreten, die zuerst in Hamburg und dann in Stuttgart unter Wehls Leitung auf die Bühne kam und über die der Verfasser in seinen Stuttgarter Theatererinnerungen ausführlich berichtet hat.[1]) Sie bot in der Behandlung des Kaiserproblems insofern etwas Neues, als sie Theobald den Vater Käthchens bleiben ließ und den Hergang in der Weise wendete, daß der Kaiser – allerdings im grellen Widerspruch mit dem naiven Charakter der Märchendichtung – in dem Ausgang des Gottesgerichts gewissermaßen einen Wink des Himmels erblickt:

> Weil Gott es will, sei Käthchen meine Tochter.
> Es hat der Himmel mir ein Kind versagt,
> Um das ich oft und brünstig ihn gebeten.

Mit einer Wendung ins Humoristische veranlaßt er, daß Theobald ihm sein eigenes Kind abtrete. Daß dadurch das ganze Kaisermotiv zur leeren Seifenblase wurde, entging, wie es scheint, dem Bearbeiter. Kunigunde wurde auch hier zur bloßen Buhlerin und Intrigantin mit echten Zähnen und gutem Wuchs. Im einzelnen war Wehl, namentlich bei den humoristischen Teilen, mit eigenen Erfindungen und Zutaten freigebiger, als es notwendig und im Interesse des guten Geschmacks zu wünschen war.

Einen neuen Impuls erhielt die Aufführung des Stückes durch die Vorstellungen der Meininger, die zum ersten Male neuerdings den Versuch wagten, mit den vorhandenen Bearbeitungen gänzlich zu brechen und das Original ohne jede wesentliche Änderung, nur mit Tilgung der Badeszene und mit einer veränderten Abteilung der ersten drei Akte auf die Bühne zu stellen.[2]) So wurde die Szene beim Sturzbach und die in Kunigundens Toilettenzimmer zum ersten Male gespielt und den einzelnen Bildern durch eine intime szenische Ausstattung ein ungeahnter malerischer Reiz gegeben. Fehlerhaft war es freilich, daß man auch hier – um eine Verwandlung zu ersparen – den Kaiser nötigte, sein heikles Geheimnis statt den vier Wänden seines Zimmers dem Turnierplatz von Worms anzuvertrauen; ebenso, daß man aus demselben Grunde

[1]) Wehl, Fünfzehn Jahre Stuttgarter Hoftheaterleitung. Hamburg 1886. S. 188 ff. [2]) Die Einrichtung der Meininger wurde gedruckt in dem Spielplan des Herzoglich Meiningenschen Hoftheaters, Heft III, Dresden 1879.

die Auftritte in der Höhle (V, 10–12), die in ihrer dichterischen Stimmung unbedingt den Hintergrund der nächtlichen Einsamkeit verlangen, in den von der Tagessonne erhellten Schloßhof der Strahlburg hinauszerrte.

Unter dem Einfluß der Meininger stand dann weiterhin die Aufführung des Käthchen am Deutschen Theater in Berlin, die im Dezember 1885 unter August Försters Leitung in Szene ging, und in noch höherem Maße die neue Inszenierung des Stückes, mit der das Berliner Schauspielhaus unter Max Grubes Leitung im April 1891 vor die Öffentlichkeit trat. Während Grube eine ziemlich treue Kopie der Meiningenschen Inszenierung gab und nur die Badeszene noch einfügte, ging die Vorstellung des Deutschen Theaters selbständigere Wege und benutzte für den letzten Akt, dessen sämtliche Szenen allerdings in sinnwidriger Weise auf den Turnierplatz in Worms zusammengelegt wurden, einige Teile aus Devrients Bearbeitung, indem sie Theobald in Käthchens Großvater verwandelte.

Mittlerweile hatte im Jahre 1890 eine neue Bearbeitung des Stückes von Karl Siegen den schweren Versuch unternommen, die Dichtung nach ihrem uns überlieferten ursprünglichen Plane zu rekonstruieren. Dank den geringeren Anforderungen, die sie durch die völlige Ausmerzung des Kaisers an die Besetzung stellte, und dank einer gewissen äußeren Wirksamkeit, verbreitete sich diese Einrichtung über zahlreiche Bühnen.[1]) Daß der Dichter jenen ursprünglichen Plan preisgab und an Stelle der märchenhaften Wassernixe eine gewöhnliche Sterbliche mit erborgten körperlichen Reizen setzte, mag man im Interesse der Dichtung auf das tiefste beklagen; so wahrscheinlich es ist, daß die Dichtung durch diese Metamorphose bedeutend verloren hat, so sicher ist die Unmöglichkeit, das Werk nach seinem ersten Plane nachträglich wiederherzustellen. Auch eine

[1]) Kleists Käthchen von Heilbronn. Auf Grund des ursprünglichen Plans neu für Bühne und Haus bearbeitet von Karl Siegen. Leipzig 1890. Zweite verbesserte Auflage in Reclams Universalbibliothek Nr. 4129. Vgl. meine Besprechung in der Allgemeinen Zeitung 1890, Beilage Nr. 256. Die zweite Auflage hat in einigen Einzelheiten die schlimmsten Geschmacklosigkeiten beseitigt, an der Hauptsache aber nichts geändert. Die wichtigste Neuerung ist die, daß der neugedichtete, ganz und gar undramatische Monolog Strahls im 5. Akt in einen freilich nicht viel besser geglückten Dialog zwischen dem Grafen und seiner Mutter umgewandelt ist.

geschmackvollere Arbeit, die sich von den unsinnigen Widersprüchen und Banalitäten der Siegenschen Umarbeitung freigehalten hätte, wäre an dieser Aufgabe rettungslos gescheitert.

Eine in ihrer Anspruchslosigkeit dagegen ganz brauchbare Bühnenausgabe wurde 1898 von Demetrius Schrutz herausgegeben.[1]) Sie bietet eine ziemlich treue Wiedergabe des Originals und beseitigt nur Kunigundens körperliche Mißgestalt, ferner die Badeszene, die Toilettenszene und den Auftritt am Sturzbach. Dafür wird der 4. Akt durch eine Szene in der Strahlburg eingeleitet, die sich aus Elementen der ausgefallenen Szenen IV, 1, IV, 8, V, 4 – 9 zusammensetzt und den Grafen, allerdings in etwas absichtlicher und gewaltsamer Weise, zum Zeugen von Kunigundens Anschlag auf Käthchens Leben macht. Im übrigen ist diese Ausgabe in erster Linie den Bedürfnissen mittlerer und kleiner Bühnen angepaßt, für die sie aber durch ihre im ganzen sehr diskrete und pietätvolle Behandlung eine weit empfehlenswertere Handhabe bietet, als Siegens selbstherrliche und weitverbreitete Bearbeitung.

Als charakteristisches Zeichen für die Versuchsfreudigkeit der deutschen Bühnen ist den zahlreichen vorhandenen Einrichtungen in jüngster Zeit abermals eine neue zur Seite getreten: eine Bearbeitung von Artur Seidl, nach der das Stück am 26. Dezember 1904 am Hoftheater in Dessau zum ersten Male gegeben wurde. Nach dem, was Seidl über die Intentionen dieser Bearbeitung berichtet hat,[2]) handelt es sich hier um den an Feodor Wehls Bearbeitung erinnernden Versuch, das Kaiserproblem in der Weise umzugestalten, daß Theobald der Vater Käthchens bleibt und daß der Kaiser sich das Mädchen von jenem an Kindes Statt abtreten läßt.

Als letztes Glied in der weitverzweigten Bühnengeschichte des Stückes ist endlich die neue Inszenierung zu erwähnen, womit das Deutsche Theater in Berlin unter der Direktion von Max Reinhardt am 19. Oktober 1905 eröffnet wurde. Der Glanz der äußeren Ausstattung mit der höchst anfechtbaren Neuerung der sogenannten plastischen Dekorationen vermochte bei dieser Aufführung

[1]) Das Käthchen von Heilbronn. Historisches Schauspiel in fünf Akten. Nach Kleists Text für den Bühnengebrauch eingerichtet von Demetrius Schrutz. Hendels Bibliothek der Gesamtliteratur 1252. [2]) Eine neue Käthchen-Bearbeitung. Von Prof. Dr. Artur Seidl, Dessau. In K. L. Schröders Dramaturgischen Blättern. I. Jahrgang, Heft 1. Wien 1905.

freilich nicht darüber hinwegzutäuschen, daß das Wichtigere, die literarische Einrichtung des Textes, namentlich in der zweiten Hälfte des Stückes ein schwerer Mißgriff war. Abgesehen von der verhängnisvollen Zerreißung des Werkes in eine Reihe glänzender dekorativer Bilder, die die Akteinteilung und die organische Gliederung des Stückes völlig aufhob, wurde durch die Tilgung der Szene am Sturzbach, der Badeszene,[1]) des Monologs des Kaisers, des darauffolgenden Gespräches zwischen Flammberg und Freiburg und der Toilettenszene der Zusammenhang der Handlung in den letzten Akten in so sinnzerstörender Weise vernichtet, daß der Schluß des Stückes dem, der mit der Dichtung nicht vertraut war, ganz und gar unverständlich blieb. Wichtige dramatische Motive, wie die Auffindung der Stauffenschen Schenkung in dem Schutt des Brandes und einiges andere wurden erbarmungslos beseitigt, das Geheimnis von Käthchens kaiserlicher Abkunft blieb dem Uneingeweihten ein ungelöstes Rätsel. Daß der Graf vom Strahl, dem Zwang der dekorativen Einrichtung zuliebe, seine Hochzeit, statt in der väterlichen Burg, auf dem Marktplatz zu Worms, der Stätte des Gottesgerichts, feiern mußte, war ein unwesentlicher Mangel gegenüber der sonstigen grausamen Verstümmelung, die der Schluß des Gedichts in dieser Aufführung erfahren hatte. Sie war in literarischer Hinsicht ein bedauerlicher Rückschritt gegenüber dem, was früher für das Stück geleistet worden war.

Die Bühnengeschichte des Werkes zeigt einen eigentümlichen Zickzackweg; die letzten Stationen dieses Weges können durchaus nicht als überragende Höhepunkte gelten. Auch wenn man die Verdienste der Meininger um die Herstellung des Originals willig anerkennt, wird man über die Frage diskutieren können, ob es sich nicht empfiehlt, wenigstens einzelne Züge aus dieser oder jener der vorangegangenen Bearbeitungen auch für die heutige Bühne zu verwerten. Der alten Wiener Bearbeitung von Schreyvogel bleibt auf alle Fälle das Verdienst, bei den Versuchen, das Problem der Käthchen-Aufführung in einigermaßen pietätvoller und zugleich in bühnenwirksamer Weise zu lösen, mit rühmlichem Mute vorangegangen zu sein.

[1]) Die Badeszene (IV, 4–8) wurde in der ersten Vorstellung, die in Berlin bekanntlich für die Kritik bestimmt ist, gespielt. In allen späteren Aufführungen wurde sie wegen der überlangen Dauer der Vorstellung gestrichen.

Besprechungen.

Die Literaturen des Ostens in Einzeldarstellungen. Leipzig 1906. C. F. Amelangs Verlag. 8°.:

III. Band, 1. Hälfte. J. Kont, Geschichte der ungarischen Literatur. VIII, 272 S.

III. Band, 2. Hälfte. Georg Alexici, Geschichte der rumänischen Literatur. In deutscher Umarbeitung von K. Dieterich. VII, 196 S. Bd. III vollständig Mk. 7.50; geb. Mk. 8.50.

VII. Band, 1. Abteilung. Karl Budde, Geschichte der althebräischen Literatur. — Alfred Bertholet, Apokryphen und Pseudepigraphen. XVI, 433 S. Mk. 7.50; geb. Mk. 8.50.

X. Band. Karl Florenz, Geschichte der japanischen Literatur. X, 642 S. Mk. 7.50; geb. Mk. 8.50.

Wir machen uns kaum einer Übertreibung schuldig, wenn wir behaupten, daß es um die Bekanntmachung der ungarischen Literatur im Auslande vor nahezu einem Jahrhundert beinahe besser bestellt war, als es heute ist. Sorgten doch damals die Besten ihrer Zeit, ein Kazinczy, ein Johann Graf Mailáth und bald nach ihnen „der Vater der ungarischen Literaturgeschichte", Franz Toldy dafür, daß die nach tiefem Schlafe zu rüstigem Fortschritt erwachte Regsamkeit nationalgeistigen Lebens wenigstens in der uns zunächst liegenden Fremde mit wohlwollender Anteilnahme begrüßt werde. Auch das in seinem nächsten Zwecke recht bescheidene Erstlingswerk Toldys auf literargeschichtlichem Gebiete, das „Handbuch der ungarischen Poesie" (Pest und Wien 1828, 2 Bde.), ist diesen Bestrebungen zu verdanken, die in der herrschenden Geistesrichtung der Zeit, dem liebevollen Sichversenken in fremde geistige Eigenart, ein freundliches und aneiferndes Entgegenkommen fanden. Es liegt aber in der Natur der Dinge, daß gerade das Erstarken des nationalen Bewußtseins und die mächtigere Entfaltung des unmittelbarsten Ausdruckes derselben, der Literatur, besonders der poetischen, eine gegenseitige Entfremdung der Völker voneinander und mit der erwachenden Rivalität sogar eine gewisse Verbitterung ihrer Beziehungen mit sich bringt, die einem friedlichen Austausch ihrer geistigen Güter nicht allzu günstig ist. Es mögen übrigens auch noch andere Um-

stände daran schuld sein, daß die Geschichte der ungarischen Literatur seit dem bahnbrechenden und doch ganz auf der Höhe seiner Zeit stehenden Werke Toldys keiner fürs Ausland bestimmten Behandlung teilhaftig wurde, die jenem rühmlichen Versuche in jeder Beziehung mit vollem Rechte an die Seite zu stellen wäre.

Leider können wir dieses auch von der neuesten der deutsch geschriebenen Darstellungen der ungarischen Literaturgeschichte, dem im Titel angeführten Buche Konts, nicht behaupten, da es im großen ganzen und besonders auf die älteren Perioden bezüglich seinen Vorgängern gegenüber kaum einen nennenswerten Fortschritt bekundet. Freilich ist auch der Verfasser auf eine etwas sonderbare Weise dazu gekommen, die Geschichte der ungarischen Literatur für deutsche Leser zu schreiben. Der Amelangsche Verlag begann „Die Literaturen des Ostens",[1]) welche neben den eigentlichen orientalischen Literaturen auch solche von Völkern darstellen sollten, die an der Grenze östlicher und westlicher Kultur wohnen, oder durch ihre sprachliche und ethnische Zugehörigkeit gewissermaßen dem ziemlich dehnbaren Begriff unterstellbar sind. Meinerseits würde ich wenigstens die ungarische Literatur nicht ohne einiges Bedenken unter die Literaturen des Ostens einreihen, wenn mit dieser Bezeichnung schlankweg dasselbe gemeint ist, was man unter „orientalisch" zu verstehen pflegt. Ebensowenig wie die tschechische und polnische, oder die kroatische Literatur ihrer slawischen Sprache wegen ein orientalisches Gepräge tragen, ist die ungarische wegen ihrer uralaltaischen Sprache dem Oriente zuzuteilen. Ich möchte sogar die russische und rumänische aus dem engeren Kreise der eigentlich orientalischen Literaturen herausnehmen, obwohl bei diesen wenigstens in der „orientalischen" Bezeichnung ihres Kirchentums einiger Grund zu dieser Einreihung vorliegt und eine mehr bequeme als einwandsfreie Handhabe bietet. Nun kam nach dem von der Verlagsbuchhandlung vorgezeichneten Plane die ungarische Literatur mit der rumänischen in einen Doppelband, und für die Darstellung der ersten wurde seinerzeit meines Wissens eine Persönlichkeit gewonnen, die durch jahrelange Leitung einer seitdem leider eingegangenen deutschen Zeitschrift, welche sich das Ziel steckte, die Fortschritte der ungarischen Wissenschaft und die bedeutenderen belletristischen Werke des modernen Ungarn dem Auslande zugänglich zu machen, anerkennenswerte Verdienste erworben hat. Es ist nur zu bedauern, daß Gustav Heinrich, der Generalsekretär der Ungarischen Akademie der Wissenschaften und gewesene Redakteur der „Ungarischen Revue", sich dieser schönen Aufgabe wegen anderweitiger vielseitiger Inanspruchnahme entziehen mußte. Da der Verlag nicht allzulange warten konnte, so wurde J. Kont mit der Abfassung des ungarischen Teiles betraut, und er bemühte sich auch mit redlichem Fleiß und emsiger Umsicht, teilweise auch seine eigenen diesbezüglichen Arbeiten benützend, zum größten Teile aber nur in den Fußstapfen seiner Vorgänger auf diesem Gebiete wandelnd, seiner nicht allzu leichten Aufgabe gerecht zu werden.

[1]) Vgl. Studien II, 362 f. und VI, 369 f.

Hierzu setzten ihn schon seine seit mehreren Jahren an der Sorbonne gehaltenen „freien" Vorlesungen instand, in welchen er seinen französischen Hörern eine ziemlich gute Übersicht über die hervorragendsten Gestalten der neueren und neuesten ungarischen Literatur bot. Auch hat er vor einigen Jahren durch die französische Bearbeitung der ungarischen Literaturgeschichte von Horváth, Kardos und Endrödi [1]) der Sache des Bekanntwerdens ungarischer Wissenschaft und Literatur im Auslande einen guten Dienst erwiesen. Selbständiger ist seine Studie „Sur l'influence de la littérature française en Hongrie" (Paris, Leroux, 1902) in deren etwas weitschichtiger Einleitung er sozusagen den ganzen Entwicklungsgang des ungarischen geistigen Lebens so gezeichnet hat, wie er dies nach dem Geschmacke des französischen Publikums und von seinem besonderen Standpunkte aus zeichnen zu müssen glaubte.

Im ganzen können wir daher sagen, daß die Wahl des genannten Verlages auf einen geeigneten Mann fiel. Nur das eine ist zu bedauern, daß man nicht mehr Sorgfalt auf das Feilen und Glätten des deutschen Stils verwandte. Kont können wir es ja nicht gerade übel nehmen, daß er – der in Frankreich akklimatisierte Ungar – kein tadelloses Deutsch schreibt; aber der deutsche Leser könnte erwarten, daß man ihm den ohnehin ziemlich fremdartigen Stoff mit weniger Solözismen biete.

Die Einteilung des Buches räumt seiner Aufgabe entsprechend der neueren ungarischen Literatur mehr als drei Viertel seines Umfanges ein und widmet davon kaum ein Fünftel der Periode von 1782–1825, während die Zeit nach 1867 unverhältnismäßig viel Raum, ungefähr ein Drittel des ganzen Werkes, in Anspruch nimmt. Doch deshalb wollen wir mit dem Verfasser nicht rechten; vielleicht hat er recht, wenn er glaubt, über den größeren Teil der Literatur seit dem Ausgleich von 1867 schon ein abgeklärtes Urteil fällen zu können. Die Behandlung der Lebenden aber ist vielleicht doch etwas zu weitläufig und er zählt eine Menge Namen und Titel auf, die sich im Gehirn des fremden Lesers nur zu einem chaotischen Nebel verdichten. Hier hätte es wohl nicht geschadet, wenn sich der Verfasser auf eine plastischere Charakteristik der schärfer hervortretenden Gestalten und der Werke von bleibenderem Wert beschränkt hätte.

Das einleitende Kapitel, welches mit knapper Kürze das geistige Leben bis zur verhängnisvollen Schlacht bei Mohács (1526) darstellt, ist kaum etwas anderes, als ein trockener Auszug aus dem ersten Buche des oben erwähnten französischen Werkes des Verfassers. Eine auffällig unrichtige Behauptung ist hier, daß die Dominikanernonne Lea Ráskai als Verfasserin der Margareten-Legende gilt (S. 10), was um so auffälliger ist, da sie im französischen Werke (S. 26) noch ganz richtig nur als Abschreiberin des betr. Kodex genannt ist. Das wollen wir dem Verfasser schon nicht so übelnehmen, daß er von der gereimten Katarinen-Legende als einem Werke von über 400 Versen spricht, denn schließlich sind ja 4073 wirklich mehr als 400, und vielleicht haben wir hier nur einen Druckfehler, obwohl wir im Druckfehlerverzeichnis weder

[1]) Paris, Felix Alcan, 1900.

diesen, noch einige ähnliche Verstöße finden. Den deutschen Leser kann auch der Ausdruck „Reimchronik" (S. 7) ohne nähere Bezeichnung irreführen. Die „große Anzahl" ungarischer Codices (S. 9) ist eine arge Übertreibung, denn im Vergleich zu den mittelalterlichen Sprach- und Literaturdenkmälern anderer Völker bedeuten doch unsere 15 Bände mittelalterlicher Handschriften herzlich wenig. Die neben den Legenden des Westens erwähnten „Blumen des Ostens" (S. 10) stammen nicht aus der Apokalypsis, sondern vielleicht aus den apokryphischen Büchern, und möglicherweise ist dem Verfasser nur die Feder hier entgleist. Ebenso sind das „Speculum exemplorum" und das „Promptuarium" so nebeneinander gereiht, als ob der sogen. Discipulus (der Dominikanermönch Johann Herolt, zu Beginn des 15. Jahrhunderts) beide verfaßt hätte, obwohl nur das letztgenannte Werk von ihm stammt. Hier konnte allerdings auch seine Quelle den Verfasser irreführen. Über St. Katarina von Alexandrien schreibt Kont (S. 11): „Sie wurde im Mittelalter die Schutzgöttin so mancher Hochschulen"; natürlich kann hier nur von einer „Schutzheiligen" die Rede sein. Sonderbar klingt auch etwas weiter unten (und wieder S. 26) über die historischen Lieder das Epitheton „barock", wo Kont zum Teile noch vom Stil der mittelalterlichen Werke spricht und damit vermutlich nur „schwerfällig, plump" sagen wollte. S. 13 finden wir auch die beliebte Legende vom Plane des Königs Mathias, eine riesige Universität anzulegen. Ein ebenso zähes Leben scheint auch eine andere Fabel zu haben, die von den „aufgeklärten" Gesetzen Kolomans, des Bücherfreundes, über den auch Kont noch immer die schon öfters gründlich widerlegte Ansicht verbreitet, als ob dieser gute König die Hexenprozesse abgeschafft habe. Viel wahrscheinlicher trat er – ganz im Sinne der damaligen Kirchengesetzgebung – nur gegen den Vampiraberglauben auf, da er doch in einem anderen Paragraphen des nämlichen Gesetzes das Verfahren gegen die Hexen(malefici) sehr ausführlich festsetzt. Es ist also schade, diesen übrigens so trefflichen König um jeden Preis zum Vorläufer der sogen. „Freidenker" zu stempeln und im Anschluß daran vor dem Ausland mit etwas zu prahlen, was so leicht zu widerlegen und an und für sich schon ein Anachronismus ist. Überhaupt ist für Kont das Bestreben charakteristisch, daß er – zum Teil freilich durch seine Quellen irregeführt – die Vorfahren der Ungarn um jeden Preis als in religiösen Dingen gleichgültig, nüchterner und gewissermaßen antizipiert protestantisch denkend und fühlend hinstellen und auf diesen, seiner Ansicht nach nationalen Charakterzug die verhältnismäßige Armut unserer mittelalterlichen Literatur zurückführen will. Dieser Umstand hat aber einen ganz anderen Grund; und wer aus den Bruchstücken der auch unter ungünstigen Verhältnissen überlieferten Denkmäler die Umrisse des einstigen Baues wieder aufzurichten vermag, der wird die Legende dieser uns oft vorgeworfenen Armut eher auf die Bearbeitung der Literaturgeschichte bei uns, die seit Toldy gar nicht zeitgemäß ist, und auf die klägliche Unfruchtbarkeit, welche die letzten Jahrzehnte in dieser Hinsicht zeigten, zurückführen.

Ein etwas besseres und im großen und ganzen verläßlicheres Bild gibt das folgende Kapitel von dem langen und abwechslungsreichen Zeit-

raum von 1526–1772. Nur hätte es nicht geschadet, dieses Kapitel bestimmter zu gliedern und die darin zusammengefaßten drei Perioden getrennt darzustellen. Die hervorragendsten Gestalten der drei Jahrhunderte sind mit Ausnahme einer einzigen – Valentin Balassas – nicht genügend hervorgehoben. Doch bekommt das Ausland in diesem Kapitel wohl noch immer ein vollständigeres Bild von der Epoche der protestantischen Eroberung und der katholischen Reaktion als dies bis jetzt aus ähnlichen Zwecken dienenden Werken gleichen Umfangs möglich war. Mehr oder minder starke Fehler kommen wohl auch hier vor, aber verhältnismäßig doch in geringerer Zahl als auf den ersten Seiten. S. 19 klingt die Behauptung etwas seltsam, daß das Rassenmagyarentum sich deshalb lieber der Lehre Calvins als derjenigen Luthers anschloß, um sich so von dem lutherisch gesinnten Deutschtum zu unterscheiden. Schwächere könnten sich vielleicht auch darüber aufhalten, daß ebendort die Zuneigung der (übrigens ganz und gar nicht spezifisch ungarischen) Sekte der Sabbatarier zum Judentum und ihr Rassenungartum gar so stark hervorgehoben ist. Valentin Balassa würde ich wenigstens nicht einen „Minnesänger" nennen, noch viel weniger „den ersten ungarischen Minnesänger", wie dies der Verfasser dreimal tut (S. 19, 25 und 47), da der Dichter selbst schon etwas verspätet kam, um diesen Namen zu verdienen, wieviel mehr also noch seine Nachfolger, wenn wir ihn an die Spitze einer Reihe stellen. Tatsächlich ist aber gerade der Umstand für ihn bezeichnend, daß er in unserer Literatur ebensowenig Vorläufer wie unmittelbare Nachfolger hat. Das Uj-Sziget des Sylvester Erdösi (und nicht Erdössi) heißt nicht „Nea-Insula" (S. 20), sondern in den Werken „Neanesus", in den Urkunden aber „Insula Nova". Der Angriff Emerich Ozorais gilt nicht der „Religion" (S. 21), sondern nur dem Katholizismus. Es ist auch eine arge Übertreibung, in diesen konfessionellen Schlachtrufen den ersten Versuch zur Erweckung des ungarischen Geistes aus fünfhundertjährigem Schlafe erblicken zu wollen. War denn dieser Geist wirklich zur Zeit der Arpáden und der Könige aus verschiedenen Häusern, auch im Zeitalter eines Ludwigs des Großen, eines Mathias, in einen so tiefen Schlaf versunken, daß er auf die Reformation warten mußte, um aufzuwachen? Oder bemerkt der Verfasser keine Spur geistigen Lebens vor diesen religiösen Streitigkeiten? Dem widerspricht ja doch auch das erste Kapitel seines eigenen Werkes, das immerhin einige nicht zu unterschätzende Äußerungen dieses Geistes aus der Zeit vor der Schlacht bei Mohács anführt. Das „Öreg Graduál" ist auf der gleichen Seite (35) bald „neu", bald „alt" genannt; letzteres ist offenbar auf ein falsches Verstehen des Titelbeiworts zurückzuführen, da im Ungarischen öreg (alt) auch so viel wie „groß" bedeutet und hier gerade diesen Sinn hat. Einfach verblüffend ist die Bemerkung über den Dichter Zrinyi (S. 36): „Er ist der sprechendste Beweis dafür, was der kroatische Stamm, wenn er magyarisch fühlt, fürs Vaterland leisten kann." Es ist schade, von Zrinyi zu behaupten und niemand erwartet es von ihm, daß er neben dem Epos des Vergil auch diejenigen Homers ihrem Werte nach hätte schätzen können (S. 36). Daß man in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts Ungarn noch für ein „wenig zivilisiertes" Land gehalten habe (S. 37), läßt sich

nicht so allgemein behaupten. Die Bemerkung, daß Zrinyi der Schöpfer unserer epischen Literatur sei, sagt zu viel und auch zu wenig. Zu viel, denn wir hatten auch vor ihm eine epische Poesie, nur anderer Art als die seine; aber auch zu wenig, denn auch nach ihm hatten wir eine erzählende Poesie anderen Stiles, nicht die Fortsetzung der seinen oder eine aus ihr sich organisch entwickelnde, proportionell ansteigende Reihe, an deren Spitze man in einer Literatur jeweils den Schöpfer einer Dichtungsart zu stellen pflegt. Die Ausfälle Zrinyis gegen die Protestanten übertreibt der Verfasser stark und sucht dann ganz oberflächlich in diesen den einen Grund für die geringe Wirkung des Werkes auf seine Zeitgenossen (S. 38). Der Ausdruck „das letzte Werk" (statt „sein letztes Werk") S. 40 bei der Erwähnung von Gyöngyösis letztem Werke kann ein Mißverständnis verursachen, weil er sich auch auf das unmittelbar vorher besprochene Werk beziehen läßt. S. 45 ist der Wert der Enzyklopädie des Johann Cseri von Apácza weit überschätzt, denn das läßt sich doch nicht von ihr behaupten, daß die ungarische Sprache bis zum Erscheinen dieses Werkes bloß in theologischen Streitschriften, in einigen Geschichtswerken und in der Lyrik ihre Lebensfähigkeit gezeigt habe. Auch kann ich mir nicht recht vorstellen, daß dieser treffliche Polyhistor – dessen ausgezeichnete Verdienste um den bahnbrechenden Gebrauch der nationalen Sprache für wissenschaftliche Zwecke ich nicht verkleinern will – über die „magische Kraft" (S. 45) der Muttersprache irgendwo so gar moderne Ausdrücke gebraucht habe. Übrigens wirft Kont gelegentlich gerne mit Superlativen und hochtönenden Frasen um sich. Um nur ein Beispiel zu erwähnen: Er spricht von der zündenden Wirkung des Rákóczimarsches und fügt hinzu, daß Franz Rákóczi II. in Ungarn „heute der Gegenstand einer wahren Anbetung" sei. Wie stimmt das zu der wiederholten Behauptung des Verfassers, daß die jeder Schwärmerei abholde, nüchterne Natur des Ungarn auch in der Begeisterung immer weise Mäßigung gezeigt habe? Hie und da gibt er einem nur dem Namen nach genannten Schriftsteller ein Epitheton, welches ohne alle Begründung in seiner nichtssagenden Farblosigkeit auch die übrigen verdächtig macht. So zum Beispiele spricht er S. 56 von dem „tüchtigen" Adam Kollár, was der deutsche Leser, der von diesem unserem Trefflichen vielleicht jetzt das erstemal hört, wohl kaum so auf gut Glauben annehmen wird. Oder vielleicht wundert er sich gleich uns, warum die vor ihm erwähnten Péterfi, Pálma, Kaprinai und Kovachich nicht ebenso „tüchtig" sind.

Besser gelungen als die bisherigen sind die folgenden Kapitel. Hier zeigt sich schon, daß der Verfasser sicheren Boden unter seinen Füßen fühlt. Hier hat er sogar zu den Daten seiner Quellen noch das eine oder andere Ergebnis seiner eigenen Forschungen hinzugefügt; durch einen oder den anderen treffenden Hinweis, einen Vergleich oder durch die Beleuchtung des ausländischen, insbesondere des französischen Einflusses, verrät er, daß er sich mit dem Gegenstand auch selbständig beschäftigt hat. Besonders zeigt sich dies in dem Teile der Epoche der Wiedergeburt, wo Kont die französische Schule behandelt, und bei der Besprechung des nationalen Romantizismus. Trotzdem fände man auch in diesen Kapiteln genug, was

einer Berichtigung oder wenigstens einer Einschränkung bedürftig wäre. Doch wir wollen nicht kleinlich sein. Nur derbere Irrtümer erwähnen wir, wie S. 95, wo das Lehrgedicht Csokonais über die Unsterblichkeit der Seele, welches als Nachruf für eine Tote gedacht war, eine Ode genannt wird. Etwas naiv klingt auch die Frage eine Seite vorher: „Wer hat ein schöneres Liebeslied an seine Feldflasche geschrieben als er?“ Die Zahl der Dramen Csokonais ist (abgesehen von den nach Tasso und Metastasio gebildeten Schäferspielen) nicht zwei, sondern drei. Öfters kann eine richtig gedachte, aber nicht ganz korrekt ausgedrückte Bemerkung zu Mißverständnissen führen. So zum Beispiel S. 65, daß die drei Schauspiele Bessenyeis „Voltairesche Tragödien“ seien, womit der Verfasser Stücke nach Art Voltaires meint. Daß Alexander Kisfaludy seinen Himfy in vierfüßigen Trochäen geschrieben habe, können die Deutschen selbst widerlegen: die im Druck erschienene Steinackersche Übersetzung – und hieraus scheint Kont Himfy zu kennen – tönt zwar in Trochäen, aber abwechselnd in acht- und siebensilbigen Reihen; über das Versmaß des Originals sprechen wir natürlich gar nicht.

Um nun nach den Ausstellungen auch die glänzende Seite der Medaille nicht zu verhehlen, erwähnen wir als besonders gelungen die Abschnitte über Bessenyei, Kazinczy, Vörösmarty und die neuesten Schriftsteller, wobei nur das Übermaß der schon oben erwähnten schablonenhaften Beiwörter störend wirkt, ebenso wie derartige Gegenüberstellungen, wie S. 252: „Der hervorragendste Historiker des modernen Ungarn ist Wilhelm Fraknói (geb. 1843). Er gehört dem geistlichen Stande an, lebt jedoch nur der Wissenschaft.“ Was will hier das „jedoch“? Soll es vielleicht bedeuten, daß der treffliche Historiker wegen seiner wissenschaftlichen Tätigkeit seine kirchlichen Verpflichtungen vernachlässigt? Oder aber, daß deren strenge Erfüllung mit der Pflege der Wissenschaft schwer vereinbar ist? Es lag Kont sicherlich fern, seinen übelgewählten Worten den einen oder anderen Sinn zu geben.

Überhaupt ist es ein auf Schritt und Tritt auffallendes Gebrechen nicht nur dieses Werkes, sondern seit dem auf diesem Gebiete bahnbrechenden „Handbuch“ des guten alten Toldy (Ehre der Ausnahme!) eines jeden in dessen Fußstapfen getretenen Werkes ähnlicher Art, daß sie nach einer gewissen journalistischen Schablone und mit einem stereotypen Wortschatz geschrieben sind, was wohl seinen Grund teilweise in der improvisierten Arbeit aus zweiter Hand hat. Eine weitere Erklärung aber liegt darin, daß die meisten derjenigen, welche es bis jetzt unternommen haben, das Ausland mit der ungarischen Literatur bekannt zu machen – und das liegt ja schließlich in der Natur der Sache – nicht ungarischen Blutes waren. Es ist wahr, auch unser Toldy nicht, aber zu seiner Zeit war wohl die assimilierende Kraft des gesegneten ungarischen Bodens noch stärker. Im Falle Konts tritt zu diesem Übelstand noch hinzu, daß ihn seine Stellung eher dazu befähigt, den Franzosen die ungarische Literatur zu vermitteln, weshalb seine Anschauung etwas einseitig ist und gerade für den deutschen Leser zu einem uns nachteiligen Standpunkt neigt. Er übergeht vieles, was eben die Deutschen interessieren würde, anderseits hebt er zahlreiche Züge hervor, und zwar nicht selten viel zu stark, die für die Franzosen vielleicht wichtig

und ansprechend sind, die Deutschen dagegen kalt lassen. Trotz alledem können wir doch soviel anerkennen: der Verfasser hat sich bemüht, nach bestem Wissen und Können auf Grund der ihm zur Verfügung stehenden und leichter zugänglichen Bücher sich zu orientieren; ja er hat sogar bei Einzelheiten Details sich nicht gescheut, die ermüdenderen Pfade eingehender, selbständiger Forschung zu wandeln. Diesem Umstand ist es zu danken, daß sein Werk für den Zeitraum von 1825–1867 im Vergleich zu all seinen Vorgängern ähnlichen Schlages doch einen merklichen Fortschritt bedeutet, und so ist es wenigstens insoweit als erfreuliche Erscheinung zu begrüßen, weshalb wir auch für sein gut gemeintes, ehrliches Streben zu Dank verpflichtet sind.

Budapest. Ludwig Katona.

Auch ohne daß es der Titel ausdrücklich sagte, würde der aufmerksame Leser bald gewahr werden, daß er es in Alexicis rumänischer Literaturgeschichte mit der Arbeit eines Ausländers zu tun hat, der seinem Werke mit Hilfe eines deutschen Mitarbeiters die vorliegende Gestalt gegeben hat. Daran wäre nun weiter nichts auszusetzen, wenn diese Mitarbeiterschaft – zu der niemand berufener war als der Verfasser der „Geschichte der byzantinischen und neugriechischen Literatur“ [1]) – dem Buche auch in seinem ganzen Umfange zuteil geworden wäre. Das ist nun bedauerlicherweise nicht der Fall. Es wechseln vielmehr bald längere, bald kürzere Abschnitte, in denen die Darstellung vortrefflich, der Stil fließend und die Sprache tadellos ist, mit solchen, in denen Form wie Inhalt an allen Ecken und Enden zu Ausstellungen Anlaß geben und deren Deutsch nur allzudeutlich erkennen läßt, daß nicht dieses, sondern das Rumänische die Muttersprache des Verfassers ist. Manche Stellen machen wieder den Eindruck, als ob eine bessernde Hand an ihnen zwar tätig gewesen sei, aber nur halbe Arbeit getan habe. So stellt das Werk kein einheitliches Ganzes, sondern ein Konglomerat von ungleichwertigen Stücken dar, das der Leser mit geteilten Empfindungen aus der Hand legt.

Sieht man von diesem, den Wert des Buches allerdings erheblich schmälernden Mangel ab, so muß anerkannt werden, daß Alexici [2]) seine Aufgabe mit ziemlichem Geschick gelöst hat. Er gibt uns in dem engen Rahmen von knapp 200 Oktavseiten ein im großen ganzen richtiges, klares und übersichtliches Bild von der Entwicklung der rumänischen Literatur und den mannigfaltigen politischen und kulturellen Faktoren, unter deren Einwirkung diese Entwicklung vor sich ging. Und das Buch ist um so freudiger zu begrüßen, als wir in ihm den ersten nennenswerten Versuch einer zusammenfassenden Darstellung der rumänischen Literaturgeschichte von ihren Anfängen bis auf die Gegenwart vor uns haben, der die Beschränkung auf die Hauptströmungen und ihre namhaftesten Vertreter und die

[1]) Die Literaturen des Ostens, IV. Bd. Leipzig 1902. [2]) Da es unmöglich die Aufgabe des Referenten sein kann, Dieterichs Anteil an dem Werke bis ins einzelne zu bestimmen, so müssen wir von demselben in unserer Besprechung ganz absehen.

Weglassung des gesamten biographischen und bibliographischen Apparates nur zum Vorteil gereichen.

In der Einleitung wird eine mit guter Sachkenntnis geschriebene, großzügige Schilderung des geschichtlichen Entwicklungsganges der Rumänen geboten, in der wir besonders die lichtvolle Darstellung der Urgeschichte des rumänischen Volkes hervorheben. Wohltuend berührt hier namentlich, daß Alexici sich offen von dem Dogma des Fortbestehens einer lateinisch sprechenden Bevölkerung in Dazien lossagt und auf die Seite der neueren Forschung stellt, die die Urheimat der Rumänen nach der Balkanhalbinsel verlegt. Im einzelnen wird man ja nicht immer die Auffassung des Verfassers teilen können, aber das Ganze verdient entschiedenes Lob. Nicht das nämliche läßt sich von der den Schluß der Einleitung bildenden Charakteristik der rumänischen Sprache sagen, die auf die sprachwissenschaftliche Bildung Alexicis ein eigentümliches Licht wirft. Da wird die Zugehörigkeit des Rumänischen zur romanischen Sprachenfamilie in Zweifel gezogen, behauptet, daß in dieser Sprache der Dativ durch den Genitiv ersetzt worden (umgekehrt ist auch gefahren!), der Infinitiv gänzlich verloren gegangen sei usw. Die Romanisten, die Verfasser als Gewährsmänner anführt, dürften sich für diese Ehre schönstens bedanken: er hat sie gründlich mißverstanden! Überhaupt hätte Alexici wohl am besten getan, sich jeder Äußerung über sprachliche Dinge zu enthalten. Er hätte dann nicht für die Aussprache der rumänischen Eigennamen Regeln gegeben (S. VI), die den Tatsachen geradezu ins Gesicht schlagen, wie etwa, daß auslautendes *i* stumm sei oder daß Vokalgruppen nicht diphthongisch gesprochen werden (in den meisten Fällen ist das gerade Gegenteil der Fall, siehe für ersteres Asachi, Baronzi, Istrati, Negri usw., für letztere die steigenden Diphthonge *ea, ia, io* in Creangă, Gruia, Maior, die fallenden *ai, eu* in Klain, Hasdeu); er hätte nicht Buchstaben als Laute (S. 130), „getrennt artikulierte" Vokalgruppen als Diphthonge (S. VI), Distichen als Hexameter (S. 145) bezeichnet. Wir wollen zur Ehre Alexicis annehmen, daß hier lauter Versehen vorliegen. Dann ist aber ein solcher, das Maß des Entschuldbaren weit übersteigender Mangel an Sorgfalt um so schärfer zu rügen.

Das erste Kapitel ist der rumänischen Volksdichtung gewidmet, deren Hauptgattungen der Reihe nach besprochen werden und von der ein im ganzen recht ansprechendes, wenn auch im einzelnen nicht einwandfreies Charakterbild entworfen wird, zu dessen Veranschaulichung zahlreiche Stichproben von Liedern aller Art eingestreut sind. Schade nur, daß letztere zumeist in Kotzebues herzlich schlechten und Rudows zwar schon erträglicheren, aber noch lange nicht guten Verdeutschungen gegeben werden, während A. Franken leer ausgeht, dessen meisterhafte, die Originale fast wortgetreu wiedergebende und deren Versmaß beibehaltende Übertragungen (Danzig 1890) dem Verfasser unbekannt waren. In der allzuknappen Charakteristik des Märchens (S. 29) vermissen wir gerade die bekanntesten, fast in jedem rumänischen Märchen wiederkehrenden Gestalten: den blonden Heldenprinzen und sein hellseherisches Roß, den keulenschwingend hinter ihm dahersausenden Unhold und die gütigen Feen, die dem Prinzen Wetzstein, Bürste

und Tüchlein reichen, mit denen er zwischen sich und seinem Verfolger Berge, Wälder und Meere hervorzaubert, und was sonst noch die schöpferische Volksfantasie an stereotypen Märchenfiguren hervorgebracht hat. Ganz unbefriedigend ist das, was (S. 31) vom Sprichwort gesagt wird. Ob die dort angeführten Proben volkstümlicher Spruchweisheit, wie Verfasser meint, spezifisch rumänisch und für die Psyche des rumänischen Volkes bezeichnend sind, könnte nur auf dem Wege einer mühseligen Vergleichung festgestellt werden, die Alexici sicherlich nicht angestellt hat. Als Beweis dafür genüge das Sprichwort: „Ist dein Kopf leer, dann wehe deinen Füßen“ (richtig: „Wo kein Kopf ist, da wehe den Füßen“), das in der Form: „Was man nicht im Kopfe hat, muß man in den Füßen haben“ ja auch in Deutschland gang und gäbe ist.

Das zweite Kapitel, das „Die rumänische Dialektliteratur“ betitelt ist, in Wirklichkeit aber nur von dem Schrifttum der makedonischen Rumänen handelt, hätte ganz wegbleiben können. Eine „höhere wissenschaftliche Produktion“ (S. 54) gibt es bei den Rumänen der Balkanhalbinsel überhaupt noch nicht, die poetische steckt noch in den Windeln, und was die Prosa betrifft, so ist, wie Verfasser selbst sagt, „das bedeutendste Denkmal“ dieser Gattung — ein Lesebuch! Höchstens wäre der südrumänischen Volkspoesie mit ein paar Worten zu gedenken gewesen, deren Platz im vorhergehenden Kapitel war.

In den weiteren vier Kapiteln des Buches wird die rumänische Kunstliteratur behandelt, deren Geschichte Alexici in drei Perioden einteilt: die ältere Periode in Siebenbürgen (Kap. 3) und den Fürstentümern (Kap. 4), die vom 16. bis in das erste Viertel des 19. Jahrhunderts reicht, die mittlere, von 1821—1865 (Kap. 5), und die neuere, von 1866—1904 (Kap. 6). Von diesem Teile des Buches gehört die zweite Hälfte des 3. Kapitels (von S. 66, Mitte, ab) unstreitig zu dem Trefflichsten, was Alexicis Werk bietet. Hat man sich nur durch das stilistische Gestrüpp der ersten 6½ Seiten des Kapitels, mit ihrer ungelenken Sprache, ihren dunkeln oder ganz unverständlichen Stellen, ihren unvermittelten Übergängen, hindurchgearbeitet, so findet man im folgenden eine durchsichtige, abgerundete und sachlich richtige Schilderung der eigentümlichen religiösen, nationalen und literarischen Strömungen, deren Schauplatz Siebenbürgen im 16. bis 18. Jahrhundert war, und ihrer innigen Wechselbeziehungen zueinander. Man sieht, daß der siebenbürgische Verfasser mit besonderer Liebe bei der Kulturgeschichte seiner engeren Heimat verweilt und in ihrer Darstellung sein Bestes zu geben bestrebt ist. Um so größer ist der Abstand zwischen diesem Kapitel und dem nächstfolgenden, das besonders nach der sachlichen Seite hin schwerwiegende Mängel aufweist. So wird u. a. das Verhältnis der Übersetzungsliteratur zur originalen Schöpfung nirgends näher beleuchtet und letztere zu wenig ins Licht gesetzt. Der ältesten metrischen Versuche wird mit keinem Worte gedacht, ja von Dositheus wohl die Prosaübersetzung der Psalmen (S. 79), nicht aber der literargeschichtlich so wichtige Reimpsalter erwähnt. Ebenso wird die juristische Literatur des 17. Jahrhunderts mit Stillschweigen übergangen, obwohl von den drei Gesetzbüchern von 1640, 1646 und 1652 das erstere der

älteste rumänische Druck der Walachei ist und die andern beiden bis ins 19. Jahrhundert die Grundlage für die Rechtsprechung in den Fürstentümern bildeten. S. 77 wird gezeigt, wie seit dem 17. Jahrhundert die Kenntnis des Slawischen im Lande immer seltener wurde, was bekanntlich eine Folge des Umstandes war, daß in den von Griechen geleiteten Klosterschulen das Slawische zugunsten des Griechischen immer mehr zurückgedrängt wurde, und schließlich zur Einführung der Landessprache in Kirche und Kanzlei führte. Verfasser stellt jedoch die Sache so dar, als ob die Einführung des Rumänischen an Stelle des Slawischen von den Griechen selbst ausgegangen wäre, die es in der Absicht getan hätten, später die Nationalsprache wiederum durch das Griechische zu ersetzen. Wahrlich eine kuriose Politik! Nicht wenige Irrtümer sind der kritiklosen Benutzung älterer Arbeiten und der Unkenntnis der Originale zuzuschreiben, wie S. 79, wo nach Gaster (siehe Gröbers Grundriß II, 3. Abt., S. 281) ein Werk über die sieben Sakramente als ein solches über die Mysterien der Kirche ausgegeben wird, oder S. 80, wo, wieder nach Gaster (a. a. O. S. 283), behauptet wird, der den Streit zwischen Seele und Körper behandelnde Divanul sei von Cacavela verfaßt, trotzdem Titel und Vorrede ausdrücklich Demeter Cantemir als Verfasser nennen. Auf derselben Seite wird die 1678 in Bukarest errichtete Druckerei als der Ausgangspunkt für die Buchdruckerkunst in der Walachei hingestellt; Verfasser übersieht, daß in Govora und Tîrgovişte schon lange vor jenem Datum rumänisch gedruckt wurde, ja daß wir aus letzterem Orte slawische Drucke besitzen, die bis in die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts hinaufreichen (siehe den Nachweis bei Bianu-Hodoş, Bibliografia românească veche, I. Teil, Bukarest 1903). Der S. 87 am unrechten Orte angeführte, weil in jeder Hinsicht der im folgenden Kapitel behandelten Periode angehörende Alexander Beldiman wird in letzterem S. 102 ff. merkwürdigerweise nochmals und zwar so besprochen, als ob es sich nicht um denselben Schriftsteller sondern um einen andern dieses Namens handelte. Gut, zum Teil sogar vortrefflich, ist dagegen die in den letzten zwei Kapiteln gegebene Darstellung der Literatur des 19. Jahrhunderts, wo Alexici offenbar in seinem eigentlichen Element ist. Wir verweisen namentlich auf die gelungenen Charakteristiken der literarischen Gesellschaft Junimea und der Dichter Alexandri, Eminescu, Coşbuc und Creangă, die einen alle bisher berührten Schwächen des Buches vergessen machen und diesem bleibenden Wert verleihen.

In einem Schlußwort wirft Verfasser einen zusammenfassenden Rückblick auf den Verlauf der rumänischen Literaturgeschichte, den er als einen von Siebenbürgen ausgegangenen und wieder in ihm mündenden Kreislauf darstellt, und gibt der Meinung Ausdruck, daß Siebenbürgen, mit der „gesunden Ursprünglichkeit seines Volkstums“ einer- und seiner „höher stehenden Kultur“ anderseits dazu berufen sei, die „geistige Verjüngung des Rumänentums“ anzubahnen: eine Anschauung, die dem Lokalpatriotismus des Verfassers alle Ehre macht und von seinen Heimatsgenossen gewiß mit hoher Genugtuung aufgenommen, schwerlich aber auch jenseits der Karpathen geteilt werden dürfte.

Auf die vorstehende Inhaltsangabe, die uns Gelegenheit gab, einen Teil der Licht- und Schattenseiten dieses Buches kennen zu lernen, mögen nun noch einige allgemeine Bemerkungen folgen, die das Bild vervollständigen sollen.

Daß gewisse Abschnitte des Buches in sprachlicher Hinsicht empfindliche Mängel aufweisen, ist bereits oben hervorgehoben worden. Von der Natur der vielen Verstöße gegen den Sprachgebrauch möge folgende kleine Auswahl einen Begriff geben. S. 36: „Besonders innig ist das Verhältnis des Kriegers mit seinem Streitroß" (es handelt sich natürlich nicht etwa um einen Fall sexueller Perversität!). S. 50: „Allein die Volkspoesie zeigt einen gewissen . . einheitlichen Charakter" (lies: Nur die Volkspoesie usw.). S. 71: „Sprache, Antiquitäten, Sitten" (lies: Altertümer). S. 92 wird gesagt, daß „geographische und ethnographische Konjunkturen die Verbreitung des Italienischen auf dem Balkan sicherten" (lies: Momente, Verhältnisse). Nach S. 108 glaubt man in Alexandrescus Episteln „das Vorbild des Horaz zu erkennen", womit selbstredend nicht gemeint ist, Alexandrescu habe dem Horaz als Vorbild gedient, sondern umgekehrt. S. 178: „So groß auch sein (nämlich des in Rede stehenden Romans) Interesse als Sittengemälde st" (lies: So interessant er auch usw.). Und nicht immer läßt sich, wie in vorstehenden Fällen, mit Leichtigkeit erkennen, was Verfasser zu sagen beabsichtigt. Ja es fehlt auch nicht an Sätzen und ganzen Perioden, deren Sinn wir uns vergeblich zu entziffern bemüht haben.

Wo Alexici Veranlassung nimmt, Rumänisches zu verdeutschen, ist er selten in der Wahl des Ausdrucks glücklich. Namentlich die Titel und Überschriften sind fast durchweg schief übersetzt. So müßte es zum Beispiel S. 98 „Das Lied vom Bären" statt „Das Lied des Bären", S. 116 „Hirtenlieder und Maiglöckchen" statt „Klagelieder und Tränenblümchen", S. 124 „Die Anekdote zum Sprichwort" statt „Wörtererzählung" (!), S. 125 „Fürstin Chiajna" statt „Herrin Chiajna", S. 147 „Muttergottesbild" statt „Heiligenbild" heißen. In einigen dieser Fälle wäre übrigens die Verdeutschung, weil ohne Kommentar doch nicht verständlich, füglich zu unterlassen gewesen.

Doch nicht nur durch Irrtümer und Unrichtigkeiten der geschilderten Art, die in der mangelhaften Beherrschung der Sprache ihre Erklärung und Entschuldigung finden, wird das Buch verunziert, sondern auch durch eine nicht geringe Anzahl von offenbaren Ungereimtheiten, die schlechterdings unverzeihlich sind und bei einiger Aufmerksamkeit hätten vermieden werden können. Eine kleine Blumenlese möge hier Platz finden. S. 45 werden türkischer Weizen und Nelke unter die Bäume gerechnet. Nach S. 47 ist das Versmaß der Doina der achtsilbige trochäische Vers, „wobei die Silbenzahl eine untergeordnete Rolle spielt". S. 52 erfahren wir, daß im Volksliede die Liebesglut des Jünglings mit „angezündetem Wachs" verglichen werde. S. 54: „Die ältesten Denkmäler des makedo-rumänischen Dialektes sind . . in griechischer Sprache abgefaßt." S. 62 wird von einer im 16. Jahrhundert hergestellten Übersetzung „des Neuen Testaments in das Griechische" berichtet. Das Stärkste in dieser Hinsicht hat Verfasser wohl S. 63 geleistet, wo er nicht nur Verschiedenes über den Inhalt eines nicht

erhaltenen Katechismus mitzuteilen weiß, sondern auch aus eben diesem Inhalt schließt, daß das Werk überhaupt nicht existiert habe (das Richtige sehe man bei Gaster, a. a. O. S. 266).

Auch in mancher anderen Beziehung vermißt man die nötige Sorgfalt. Das die Ortographie bisweilen ein rumänisches Gepräge zeigt, wie in Britanicus (S. 93), Liceum (das.), Mirtil und Kloe (S. 99) für Britannicus, Lyzeum, Myrtill und Chloe, wollen wir dem Nichtdeutschen zugute halten. Bedenklicher, weil irreführend, ist, daß in der Schreibung der rumänischen Eigennamen völlige Planlosigkeit herrscht, ein Mangel, der durch die sparsame Verwendung diakritischer Zeichen und die Nichtbezeichnung der Tonstelle wahrlich nicht gemildert wird. Wie manche Leser werden staunen, wenn sie von einem Sachkundigen erfahren, daß sie Becicherec (S. 73) als Bétschkerek zu lesen haben, daß in Jorga deutsches, in Junimea aber französisches *j* gesprochen wird, daß Negri, Scheletti auf der vorletzten, Stavri, Alecsandri hingegen auf der letzten Silbe oder Pompíliu, aber Gheorghíu zu betonen ist. Da ist doch Brückner in seiner im selben Verlage erschienenen „Geschichte der polnischen Literatur" entschieden methodischer verfahren, wenn er die polnischen Eigennamen aus Rücksicht auf seine Leser einfach der deutschen Schreibweise angepaßt hat. Diese Rücksicht läßt Alexici übrigens auch darin außer acht, daß er die Vornamen der rumänischen Dichter in der Regel nur durch die Anfangsbuchstaben andeutet oder auch ganz wegläßt.

Nicht minder zurückhaltend ist Alexici in bezug auf die Arbeiten seiner Vorgänger, die er, insoweit sie ihm bekannt und zugänglich waren, nicht nur fleißig benutzt, sondern auch fleißig ausgeschrieben hat, was ja bei einem Werke, das, wie das vorliegende, weniger Neues bieten als Bekanntes weiteren Kreisen zugänglich machen will, dem Verfasser nicht zum Vorwurf gereichen kann. Alexici beschränkt sich nämlich, wo er überhaupt seine Quelle angibt, auf die Nennung eines Namens (Iorga, Dobrogeanu-Gherea, Ureche, Şăineanu), mit dem der in der einschlägigen Literatur nicht bewanderte Leser nichts anzufangen weiß. Es durfte diesem eine wenn auch noch so bündige Belehrung über die zitierten Quellen nicht vorenthalten werden, zu der u. E. die Vorrede der geeignete Platz war.

Wir schließen mit dem Wunsche, daß dem Verfasser recht bald Gelegenheit gegeben werde, in einer neuen Auflage die gerügten Mängel zu beseitigen. Dann könnte das Buch, das ja auch in seiner gegenwärtigen Gestalt von unbestreitbarem Werte ist, allen denen, die sich einen bequemen Einblick in das behandelte Gebiet verschaffen wollen, aufs angelegentlichste empfohlen werden.

Berlin. H. Tiktin.

Wenn man es unternimmt, „die Literaturen des Ostens in Einzeldarstellungen" zu bieten, so darf hierbei natürlich die althebräische Literatur nicht fehlen: ist sie doch diejenige, welche am bekanntesten geworden und auf die Menschheit die einschneidendste Wirkung ausgeübt hat als heilige Überlieferung der Juden und Christen; und sie darf auch an sich einen Wert beanspruchen, daß es geboten ist, sie „unter dem Gesichts-

winkel der Weltliteratur zu betrachten". Wenn die Bearbeitung dieses herrlichen und dankbaren Stoffes in die Hände des Marburger Alttestamentikers Karl Budde gelegt wurde, so muß diese Wahl als ganz besonders glücklich bezeichnet werden: denn Budde steht nicht nur als Forscher in der vordersten Reihe, sondern er verfügt auch über einen auf den verschiedensten Gebieten bewährten künstlerischen Sinn und ein feines ästhetisches Verständnis: er hat die althebräische Literatur nicht nur durchstudiert und erforscht, sondern er hat auch ihres Geistes einen Hauch verspürt. Budde wendet natürlich das streng geschichtliche Verfahren an, und läßt, nachdem „ein Wort vor der Tür" die ganz besondere Schwierigkeit der Aufgabe auseinandergesetzt und begründet hat, die althebräische Literatur gewissermaßen vor unseren Augen entstehen. Zunächst berichtet er Kap. 1 („Der Kanon und seine Vorgeschichte") wie es kam, daß aus der natürlich sehr viel reicheren althebräischen Literatur uns nur gerade diese Auswahl erhalten wurde, und läßt dann Kap. 2 die „ältesten Dichtungen" Revue passieren: denn wie jede Literatur beginnt auch die althebräische mit dem Liede, und hier stellt Budde die neue Hypothese auf, daß eine im Alten Testament selbst wiederholt erwähnte Sammlung solcher „ältesten Dichtungen" vielleicht König Salomo, der in manchem an Karl den Großen erinnere, selbst angeordnet und überwacht habe; dann folgt Kap. 3 eine knappe und klare Orientierung über „Die Gesetze der hebräischen Dichtung", ein gerade die gegenwärtige alttestamentliche Wissenschaft sehr lebhaft beschäftigendes Problem, über welches allgemein anerkannte Ergebnisse noch nicht gewonnen sind. Hierauf unternimmt Budde Kap. 4 die schwere Aufgabe, von den „Anfängen der Geschichtschreibung" und dem „Mosaik ihrer Quellen" ein Bild zu entwerfen. Es hat sich immer sicherer herausgestellt, worauf zuerst der große Philosoph Spinoza in seinem theologisch-politischen Traktat die Aufmerksamkeit lenkte, daß die sogen. geschichtlichen Bücher des Alten Testaments zwar uns vorliegen als ein zusammenhängendes einheitliches Geschichtswerk, daß sie aber alle zusammengesetzt sind aus einer ganzen Reihe von einzelnen Quellenschriften, welche die mannigfachsten Schicksale und Überarbeitungen erfahren haben, ehe sie in die jetzt uns vorliegende Gestalt gebracht wurden: an zwei gut gewählten Beispielen werden die Verbindungen von zwei und von drei Quellen miteinander verdeutlicht. Die Anfänge prosaischer Geschichtserzählung und damit eigentlich erst einer Literatur fallen natürlich in die erste Zeit des Königtums, und es sind namentlich die priesterlichen Kreise, in denen wir ihre Pflege zu suchen haben. Dann werden wir Kap. 5 in „Das profetische Schrifttum des assyrischen Zeitalters" geführt mit dem gewaltigen Dreigestirn Amos–Hosea–Jesaja und den Nebensonnen Micha–Zephanja–Nahum—Habakuk. Erst jetzt kommen wir Kap. 6 zu den „Anfängen gesetzlicher Schriftstellerei" und der „Geschichtschreibung unter profetischem Einfluß". Nach der Tradition ist ja Mose wesentlich Gesetzgeber und Gesetzesschriftsteller gewesen, der den ganzen Pentateuch mit seinen Massen von gesetzgeberischem Stoff niedergeschrieben hat: diese Anschauung ist von der Kritik für immer beseitigt — es könnte sich höchstens um einzelnes als etwa von Mose formu-

liert handeln. Auch die Tatsache, daß wir jetzt auf dem berühmten 1902 gefundenen Stein des babylonischen Königs Hammurabi eine ziemlich umfangreiche, genau kodifizierte Gesetzgebung aus dem Jahre 2250 v. Chr. haben, die gerade zu den ältesten Bestandteilen der alttestamentlichen Gesetzgebung überraschende Parallelen bietet, kann angesichts der völlig andersartigen Kulturverhältnisse nicht beweisen, daß man in Israel schon früher Gesetzessammlungen niederschrieb. Die mächtigen neuen Anstöße, welche der Profetismus dem religiösen und geistigen Leben Israels gab, haben dann auch auf die Geschichtschreibung eingewirkt, bis wir Gesetzgebung und Historiographie völlig unter der Herrschaft des profetischen Geistes sehen in dem 621 in Wirksamkeit getretenen Deuteronomium (Kap. 7) und der „Arbeit der deuteronomistischen Schule" (Kap. 8), welche die ganze ältere Geschichtschreibung systematisch überarbeitete und sie einem streng durchgeführten religiösen Pragmatismus dienstbar machte. Dann kommt „Das profetische Schrifttum der chaldäischen Zeit" (Kap. 9) mit dem zweiten gewaltigen Dreigestirn Jeremia, Hesekiel und Deuterojesaja (d. h. der Verfasser von Jesaja Kap. 40–55), dem sich in starkem Abstande „Die Profeten des Jahrhunderts der Restauration" (Kap. 10) angliedern, Haggai, Sacharja Kap. 1–8, Maleachi und Tritojesaja (d. h. Jesaja Kap. 56–66). Erst jetzt kommen wir an „Die priesterliche Gesetzgebung" und den „Abschluß des Hexateuchs" (Kap. 11): denn es ist durch die alttestamentliche Wissenschaft unumstößlich festgestellt, daß „die priesterliche Gesetzgebung", diejenigen Bestandteile des Gesetzes, in welchen man recht eigentlich das Grundgesetz des „Mosaismus" sah, erst ein Erzeugnis des babylonischen Exils und der darauf folgenden Zeiten ist und nicht an den Anfang der religionsgeschichtlichen Entwicklung Israels gehört, sondern vielmehr an das Ende. Über „Die Nachklänge des profetischen Schrifttums" Sacharja 9–14, Joel, Obadja und Jona, und „Die Redaktion des Profetenkanons" berichtet Kap. 12. In späterer Zeit bildete sich dann noch eine „volkstümliche Bereicherung der Geschichte vergangener Zeiten, die sich besonders gern der Lieblinge des Volkes bemächtigt": dies ist der sogenannte Midrasch; Spuren desselben im Alten Testament und wie das ganze Geschichtswerk der Bücher der Chronik in diesem „erbaulichen fabulierenden Midrasch" wurzelt, erfahren wir aus Kap. 13. Kap. 14 macht uns mit der „späteren Liederdichtung" bekannt, welcher namentlich Klagelieder, Psalmen und Hohes Lied angehören, letzteres von dem Verfasser zuerst als eine Sammlung alter volkstümlicher Hochzeitslieder erkannt und nachgewiesen. Kap. 15 behandelt „Die Lehrdichtung", d. h. das Buch der Sprüche, für welches Budde mit großem Nachdruck eine vorexilische Grundlage fordert, den sogenannten Prediger Salomo, bei welchem Budde meint, daß die Gleichsetzung seines Verfassers mit Salomo mit allen ihren Spuren erst später zu dem Buche hinzugekommen sein müsse, wie sie denn auch nicht tief in dasselbe hineinreiche, und endlich die Krone dieser ganzen Literatur: das Buch Hiob, ein wie Goethes Faust auf der Grundlage eines alten Volksbuches aufgebautes gigantisches Kunstwerk. Das 16. und letzte Kapitel endlich macht uns bekannt mit dem „klassischen Werke des apokalyptischen Schrifttums", dem Buche

Daniel, welches unter den Nöten des makkabäischen Aufstandes gegen hellenistische Glaubenstyrannei geschrieben ist.

Diese Inhaltsübersicht wird wohl schon genügen, uns eine Vorstellung zu geben von dem Reichtum des Buddeschen Buches, welchen ein sehr sorgfältiger Index bequem zugänglich macht. Ganz würdigen und genießen kann es nur der Fachmann, der staunen wird über die Menge der bedeutsamen Schlaglichter und neuen Anregungen, welche hier von einem durchaus selbständigen Forscher für alle Fragen und Probleme der alttestamentlichen Wissenschaft gegeben werden; aber auch dem weiteren und weitesten Kreise der bloß literarisch und ästhetisch Interessierten, für welchen die Amelangsche Sammlung zunächst bestimmt ist, sei es nachdrücklich empfohlen. Ein Schrifttum von der Menschheitsbedeutung des Alten Testaments kann keinem Gebildeten gleichgültig sein, und er muß wünschen, von kundiger Seite darüber orientiert zu werden. Er greife ruhig zu Budde: hier kann er an der Hand eines zuverlässigen Führers den Zaubergarten der althebräischen Literatur durchwandern und sich dabei an den klaren, feinsinnigen und warmherzigen Ausführungen Buddes wahrhaft erbauen. Auch der sorgfältige Druck des Buches verdient besonderes Lob. Versehen sind mir folgende aufgefallen: S. 74 Z. 18: 1, 5 anstatt 3, 5; S. 181 Z. 18: 6–10 anstatt 6–16; S. 225 Z. 11: Joas von Juda anstatt Joas von Israel; S. 242 Anm. 1: 196 anstatt 176; S. 296 Z. 6: 30, 1–9 anstatt 31, 1–9; S. 307 Z. 10: 2, 25 anstatt 2,26; S. 311 Anm. 2: (1, 14) anstatt (1, 4).

Aber neben den kanonischen Büchern des Alten Testaments gibt es noch eine Anzahl von Schriften, welche bei einer Geschichte der althebräischen Literatur notwendig mit behandelt werden müssen: sind sie doch alle von Juden, wenn auch zum Teil auf ägyptischem Boden, geschrieben und ihrer Mehrzahl nach ursprünglich auch in der Sprache Kanaans, hebräisch bzw. aramäisch. Es sind das die sogenannten Apokryphen und Pseudoepigraphen des Alten Testaments. Wohl können diese Schriften an absolutem Wert sich nicht mit den kanonischen messen, aber als religionsgeschichtliche Urkunden stehen sie ihnen an Bedeutung nicht nach: sind sie für uns doch die einzigen Zeugen für das Geistesleben des jüdischen Volkes von der Makkabäerzeit bis es unter den römischen Schwertern verblutete, also namentlich für die so überaus wichtige Epoche des sich bildenden Christentums. Diesen jüngeren und jüngsten Teil der althebräischen Literatur hat Bertholet in Basel bearbeitet, dessen Studien nach der Religionsgeschichte gravitieren und der daher gerade für diesen wesentlich religionsgeschichtlichen Stoff ein besonders berufener Bearbeiter war. Bei der apokryphen Literatur ist es fast noch schwerer als bei der kanonischen, dem Leser ein klares Bild von ihr zu entwerfen, und sie gerecht zu würdigen erfordert viel Takt und Selbstverleugnung, da sie ihrer Mehrzahl nach unserem Denken und Empfinden sehr fern steht. Aber in beiden Beziehungen ist Bertholet seiner Aufgabe in hervorragender Weise gerecht geworden, wie er es auch verstanden hat, über die höchst verwickelten wissenschaftlichen Probleme dieser Bücher, die uns noch dazu fast ausnahmslos nur in Übersetzungen und Afterübersetzungen erhalten sind, lichtvoll zu orientieren. Er gruppiert

sie in „geschichtliche“ mit dem Ersten Makkabäerbuch als Kernstück, welches getrost mit jedem Geschichtsbuch den Vergleich aufnehmen darf, in „apokalyptische und lyrische“, darunter die sogenannten Psalmen Salomos, eine nicht unglückliche Nachbildung der Psalmen Davids, in „legenden- und romanhafte“, wie Judit, Tobit und die apokryphen Danielgeschichten, und endlich „lehrhafte“, darunter der köstliche Jesus Sirach, dessen hebräischen Urtext jüngst glückliche Funde zum größten Teile ans Licht gebracht haben. Der Nichtfachmann wird in diesem von Bertholet gearbeiteten Teile noch mehr für ihn gänzlich Neues und Unbekanntes finden, als in der Darstellung der kanonischen Literatur, und es ist auch hier ein sicherer Führer, an dessen Hand er sich getrost in diesen Irrgarten hineinwagen darf. Die schönen Worte, mit denen Bertholet schließt, sollen auch diese Anzeige beschließen: „Wer mit Apokryphen und Pseudoepigraphen in eine Zeit geistiger Erstarrung des Judentums, als die man sich seine letzten vorchristlichen Jahrhunderte früher wohl vorgestellt hat, geführt zu werden glaubte, mag eines Besseren belehrt worden sein. Wer aber in der jüdischen Literatur dieser Zeit „schöne“ Literatur suchen wollte, der käme wieder nicht auf seine Rechnung. Nicht die formale, fast ausschließlich die stoffliche Seite haben sich diese Juden das Hauptanliegen sein lassen. Das ist das Unkünstlerische ihrer Literatur. Um so mehr hat sie dem zu sagen, der in erster Linie ihren „Ideen und Tendenzen“ nachgeht. Und dabei stellt sich heraus, wie diese alle auf das eine große Ziel der Religion eingestellt sind. So ist auch diese Literatur von dem ein beredtes Zeugnis, was des Judentums unvergängliche Größe bleibt.“

Breslau. Karl H. Cornill.

Mit diesem Werke, auf dessen ersten Teil bereits in den Studien VI, 377 hingewiesen worden war, hat Karl Florenz für die Kenntnis der japanischen Literatur einen wichtigen Beitrag geliefert. Die Schwierigkeiten, welche bei den vorbereitenden Studien zu überwinden waren, können nur diejenigen genügend würdigen, welche selbst den Versuch gemacht haben die japanische Schriftsprache zu erlernen.[1]) Florenz hatte allerdings den Vorzug bei seiner Inangriffnahme der schweren Aufgabe, die japanischen Sprachlehren und Wörterbücher vorzufinden, welche seine Vorarbeiter, die Aston, Satow, Hepburn und Chamberlain in den letzten Jahrzehnten geliefert haben. Selbst ein hochbeachtenswertes Buch über japanische Literaturgeschichte hatte uns W. G. Aston bereits im Jahre 1899 geliefert. In dem vorliegenden Werke von Florenz sehen wir eine wissenschaftliche Leistung ersten Ranges, der Verfasser hat mit eisernem Fleiße und deutscher Gründlichkeit uns einen Führer in das Labyrint der japanischen Literatur zur Verfügung gestellt. Es hat einer Riesenarbeit bedurft, um die japanische so umfangreiche Literatur zu bewältigen. Man bedenke dabei, daß die japanische Literaturgeschichte einen Zeitraum von nahezu zwölfhundert Jahren umfaßt und, wie Florenz bemerkt, quantitativ eine der reichsten Literaturen der Welt genannt werden darf.

[1]) Der Herr Verfasser dieser Besprechung war von 1862–70 als Dolmetscher und Übersetzer der japanischen Sprache bei der Kgl. Großbritannischen Gesandtschaft in Yedo tätig.

Zieht man dazu in Betracht, daß von allen diesen Erzeugnissen bisher keine Übersetzungen in europäischen Sprachen vorhanden waren und der japanische Stil aus einer Art Mosaik der chinesischen und japanischen Sprache besteht, so kann man sich einen Begriff davon machen, welche Anforderungen bei der Lösung der Aufgabe an den Verfasser herantraten. Es bedurfte einer gründlichen Kenntnis der chinesischen Sprache, welche in der japanischen Schriftsprache proportional weit mehr zur Geltung kommt wie das Griechische und Lateinische in den europäischen Sprachen, ferner das Entziffern von wenigstens 6000 bis 8000 chinesischen Schriftzeichen, von denen viele, je nach der Zeit und dem herrschenden Stil, noch verschiedene Abweichungen in der Schreibweise aufweisen, und es gehörte dazu die Kenntnis der verschiedenen fantastischen Schreibarten der japanischen Silbenschrift, welche mit den chinesischen Charaktern verwischt auftreten. Es sollen hiermit nur einige der technischen Schwierigkeiten genannt werden, welche zu überwinden waren, ehe der Verfasser auch nur eine Zeile übersetzen konnte, andere wie die Zusammenstellung zur Literaturgeschichte, die Sichtung der Materialien aus den Bibliotheken und Buchhandlungen braucht hier nicht weiter erörtert zu werden. Erst in moderner Zeit verfügt die japanische Literatur über eine eigene Literaturgeschichte, es waren also von Florenz auch die Grundlagen selbständig zum ersten Male festzustellen und eine historische Einteilung zu entwerfen.

Die so naheliegende Frage, ob es sich eigentlich lohnte eine solche Riesenaufgabe in Angriff zu nehmen, hat der Verfasser selbst durch sein Werk glänzend gelöst. Diese Literaturgeschichte Japans ist zugleich seine Kulturgeschichte dieses interessanten Volkes geworden, bei der wir auch einen Einblick in die kulturellen Einflüsse Chinas erlangen. Wie auch Florenz nachgewiesen, hat Japan vor der Einführung der chinesischen Schrift keine eigene Schriftsprache besessen. Die für das Vorhandensein einer archaischen Schriftsprache vorgebrachten Behauptungen einzelner japanischer Gelehrten werden vollständig widerlegt und datiert daher das literarische Erwachen Japans erst von der Zeit der Einführung der chinesischen Schrift, etwa vom siebenten Jahrhundert. Florenz verlegt die älteste Periode bis 794 n. Chr.,[1]) und verlegt dabei das Zeitalter der Klassizität auf die Periode 794–1186, worauf eine nachklassische Periode und der Verfall der Literatur folgt. Erst unter der langen Friedens-Regierung unter den Tokugawa Shogune beginnt in der japanischen Literatur das Zeitalter der Renaissance und tritt die Blüte der Volksliteratur ein, die von 1868 allmählich auch europäischen Einflüssen unterworfen wird.

Die politische Geschichte hat auch in Japan einen Einfluß auf die Literatur ausgeübt. Selbstverständlich spielen die kulturellen Kräfte, welche aus den Nachbarländern Korea und China übertragen wurden, der Buddhismus, die klassische chinesische Literatur, die Philosophie eines Confucius und Mencius eine große Rolle, namentlich in der Prosa. – In der Poesie kommt bei dem Überwiegen der japanischen alten Sprache auch der urjapanische Volksgeist mehr zur Geltung, obgleich die äußeren Formen der

[1]) Einen Beitrag zu dieser frühesten Periode liefert Justus Leo „Die Entwicklung des ältesten japanischen Seelenlebens nach seinen literarischen Ausdrucksformen, psychologisch-historische Untersuchung der Quellen", Leipzig 1907 (R. Voigtländer Verlag, 106 S., 8°): K. Lamprechts Beiträge zur Kultur- und Universalgeschichte, 2. Heft. (Anm. d. Red.)

japanischen Sprache weder einen akzentuierenden noch einen quantitierenden Rytmus gestatten. Daher erlaubt die Sprache keine rytmischen Versfüße, auch fehlt bei der japanischen Poesie der Reim. Als Ersatz dient als einziges Prinzip der Versbildung die Silbenbildung, wobei zwei Hauptformen, das Nagauta und das Tanka, sich eingebürgert haben.

Unter diesen erschwerenden Formen hat die japanische Poesie vielleicht weniger geleistet wie die Prosa, die geradezu hervorragende geistige Erzeugnisse aufweist. Bei einem hochzivilisierten Volke, wie das japanische, mußte bei der weiten Verbreitung der Schriftsprache die Literatur auch einen großen Einfluß auf die Entwicklung des Nationalcharakters ausüben. Die modernen Erfolge Japans in der Aneignung der europäischen Kultur und in seiner politischen Renaissance lassen sich nur auf die vorbereitende Wirkung zurückführen, welche die Literatur ausgeübt hat. Hierin liegt der große Wert des Florenzschen Werkes, welcher mit seiner Literaturgeschichte uns einen Wegweiser zur Kulturgeschichte des Sonnenaufganglandes liefert, welcher auch in den weitesten Kreisen hervorragende Teilnahme erwecken sollte.

Gilamont bei Vevey (Schweiz). Alexander Freiherr von Siebold.

Eduard Stemplinger, Das Fortleben der Horazischen Lyrik seit der Renaissance. Mit 9 Abbildungen im Text. Leipzig, B. G. Teubner 1906. XVIII, 476 S. 8°. Mk. 8, geb. Mk. 9.

Dieses auf sehr ausgedehnten Forschungen beruhende Buch zerfällt in einen allgemeinen und einen besonderen Teil. Ersterer gibt Auskunft über: Horaz in der Weltliteratur, Horaz im Roman und Drama, Parodien und Travestien zu Horaz und Übersetzungen der Horazischen Lyrik. Es wird ferner besprochen die Vertonung Horazischer Oden und Horaz in der Kunst. Der Verfasser hat keine Mühe gescheut, um den Einfluß der Horazischen Lyrik in den verschiedensten Literaturen nachzuweisen.

Neben Vergil und Ovid hat Horaz von allen römischen Dichtern sich am besten erhalten, er ist eigentlich nie dem Gedächtnisse der Lebenden ganz entschwunden. Freilich war die Wertschätzung seiner Lyrik im Mittelalter geringer, so schätzte man zu Dantes Zeit nur den „Ethiker" Horaz und erst die Humanisten brachten auch den Lyriker wieder zur Geltung. Frankreich hat die erste Übersetzung der Horazischen Oden geliefert. Ins Deutsche ist Horaz zuerst 1639 übersetzt worden. Eine Prüfung der vorhandenen deutschen Übersetzungen, von denen der Verfasser mehrere, zum Beispiel v. Graevenitz (Bern 1882), Köster (Würzburg 1877), nicht erwähnt, wäre ein verdienstvolles Werk. Vielleicht gelänge es, durch Kombination der besten Horazübersetzungen den lateinischen Dichter weiteren Kreisen in Deutschland nahe zu bringen.

Mit besonderem Wohlgefallen verfolgt Stemplinger, der selber den Horaz ins Bajuwarische übertragen hat („Horaz in der Lederhos'n." München 1905), die vielfachen Versuche Horaz zu modernisieren und durch Anpassung an neuzeitliche Verhältnisse neu zu beleben. Sein Buch enthält manche köstliche Probe derartiger Umdichtungen.

Von allergrößtem Werte sind die Untersuchungen über den Einfluß

Horazischer Gedanken und Bilder auf Dichter und Denker der Nachwelt. Hier ist mit seltener Belesenheit eine Fülle von wertvollen Belegen gesammelt. Freilich wird sich noch mancher Nachtrag finden lassen, auch ist es nicht immer nachweisbar, ob Gedanken, die ja auch spontan auftreten können, gerade auf die Kenntnis des Horaz zurückgehen. So hat Horaz in der sechsten Ode des dritten Buches den Gedanken ausgeführt, daß Roms Größe den abgehärteten Landbewohnern zu verdanken sei. Ähnliche Gedanken kehren sehr oft in Zeiten des Zerfalls wieder und mancher Dichter hat schon ähnliches geäußert, ohne den Horaz dabei im Kopfe zu haben. Gottfried Keller sang am Sarge eines 90jährigen Landmannes vom Zürichsee:

Und dennoch ist's das echte, Auf der es ward geboren!
Das bleibend Volk, das rechte, Das Schifflein geht verloren,
Das auf der Scholl' erblaßt, Deß Anker diesen Grund nicht faßt.

Für die vergleichende Literaturgeschichte ergeben Stemplingers Forschungen viel Interessantes, z. B. die Zusammenstellungen betreffend die Poesie des Landlebens (S. 424), die Verherrlichung von Quellen nach Art der Horazischen Bandusia (S. 337) usw. Merkwürdig ist, was der Verfasser über das Selbstlob bei den Dichtern der verschiedensten Völker beibringt. Solcher wertvollen Stoffsammlungen finden sich viele.

Von höchster Bedeutung ist das Buch für den Unterricht in der Horazlektüre und ein geistvoller Lehrer kann an der Hand der Stemplingerschen Ausführungen die Erklärung des Horaz (die zu meiner Zeit noch rein philologisch betrieben wurde) recht fesselnd gestalten und die Bedeutung des Horaz seinen Schülern vor Augen führen. Hier würde sich oft ein Exkurs in das Gebiet der vergleichenden Literaturgeschichte als anregend und fördernd erweisen.

In der Beurteilung der römischen Dichter hat lange lediglich die ästhetische Kritik den Ton angegeben, sie sind deshalb meist geringer eingeschätzt worden, als sie es verdienen. In diesem Punkte wird das Stemplingersche Werk Wandel schaffen, indem es den Wert des Horaz für die neueren Literaturen ins rechte Licht setzt und die Einflüsse seiner Lyrik auf so viele bedeutende Dichter klarlegt.

Wie Vergil durch die Forschungen Comparettis, so ist Horatius durch das vorliegende Buch erhöhet worden. Sache der Philologen wird es sein, das neugewonnene Interesse praktisch zu verwerten.

Ganz besonders wertvoll ist das Buch Stemplingers durch die Beigabe der vorhandenen Kompositionen zu Horazischen Liedern. Hier ist echtes Gold genug und Gelegenheit, den alten Römer der Jugend geistig näher zu bringen: ist eine Ode gelesen und erklärt, dann sollte der Schulmann auch ihre Weise erklingen lassen. So denke ich mir den Horazunterricht belebt und verklärt.

Wenn in diesem Sinne das vorliegende Buch Früchte trägt, dann wird der alte Römer auf die Jugend wieder dieselbe Anziehungskraft ausüben, die er einst auf Goethe bewährte, der sein Leben lang ein Anhänger des Sängers aus Venusia geblieben ist.

Michendorf i. d. Mark. Otto Böckel.

Hermann B. G. Speck, Katilina im Drama der Weltliteratur. Ein Beitrag zur vergleichenden Stoffgeschichte des Römerdramas. Leipzig, Max Hesses Verlag 1906. 98 S. 8°. Mk. 2,50. Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte herausgegeben von Max Koch und Gregor Sarrazin. IV. Band.

Nach Untersuchung der einfachen Quellenverhältnisse und nach Hinweisen auf neuere einschlägige Geschichtswerke sowie auf die eigenartige Auffassung des römischen Verschwörers in Napoleons III. „Histoire de Jules César" und Prosper Mérimées „Études sur l'histoire romaine" (II) erörtert Speck den Gehalt des Stoffes, der als zum Verbrecherdrama besonders geeignet und dieser Beschaffenheit nach als dem Kulturzustand des 17. Jahrhunderts am nächsten liegend charakterisiert wird. Den von Speck erwähnten Tatsachen der Geschichte und Ästhetik des Verbrecherdramas soll Volkelt, der wie Valentin und andere zu sehr im Banne der heutigen Anschauungen und der Aristotelischen Theorie von der „Verschuldung" des Helden stehe, nicht gerecht werden können; ich für meinen Teil kenne keine freimütigere, historisch weitherzigere Darstellung der unseligen Schuldfrage im Drama, die immer noch ein Krebsschaden im deutschen Unterricht an den höheren Schulen ist, als in Volkelts ausgezeichneter „Ästhetik des Tragischen".

„Auch eine Schuldtragödie üblichen Stils" läßt sich aus dem Stoff ableiten. Schließlich kann Katilina leicht als idealer Freiheitsheld für ein revolutionäres Drama „in tyrannos" verwertet werden. Die Umkehrung dieses Verhältnisses, die Verherrlichung des Sieges der römischen Ordnungsparteien, wird von Speck mit Recht als eine Vergewaltigung des Stoffes bezeichnet, weil unbedingt „das ästhetisch wertvollere Verhalten auf seiten der Katilinarier liegt". Nach einer die stoffgeschichtliche Untersuchung vorbereitenden Andeutung der vom Stoffe selbst dargebotenen dramatischen Einzelmotive stellt sich Speck einsichtig die Aufgabe, die im wesentlichen keiner Ergänzung, Erweiterung oder Umwandlung bedarf. Nur bleibt Speck seinem unglücklich formulierten, die Methode der Anordnung des Materials recht unklar vorzeichnenden Leitsatz: „Die folgende Untersuchung soll nun in chronologischer Reihenfolge, wie sie durch die natürliche Gruppierung des erhaltenen Materials sehr begünstigt erscheint, die einzelnen Dramen durchnehmen" — in der Untersuchung selbst nicht treu. Strenge chronologische Aufreihung der einzelnen Stücke, wie man sie hier nach dem angeführten Satze Specks erwarten müßte, wird sich in den seltensten Fällen, und nur bei sehr engen Stoffgebieten als unschädlich erweisen. Grundsätzlich wäre gegen einen Bruch mit der Zeitfolge nichts einzuwenden; für verfehlt muß ich es aber halten, daß Speck nach der bis zu Voltaires Drama chronologischen Darstellung uns aus der Mitte des 18. Jahrhunderts plötzlich hundert Jahre zurückführt und die Besprechung der Schuldramen mit dem gezwungenen Satz beginnt: „Den Geist der Aufklärung bei noch barocker Form zeigen die vorhandenen Schuldramen." Hier ist einer der ziemlich wenigen Fälle, in denen die Leser der Schrift Specks mit dem von ihm überaus häufig angebrachten Epitheton „barock" die allgemein herrschende

Vorstellung von diesem geschichtlichen Begriff verbinden können. An andern Stellen teilt Speck dem Worte eine eigentümliche und weitgehende Bedeutung zu. Der Breslauer (1658) und Görlitzer (1669) Schulakt haben mit dem Geist der Aufklärung nichts zu tun, und das Salzburger Benediktinerdrama (1749) steht dem Geist der Aufklärung doch nur sehr äußerlich nahe. Diese Stücke hätten einschließlich des allein mit triftigerem Grunde hier stehenden Breslauer Schuldramas von 1782 als eine in sich verwandte, an eigentümliche Verhältnisse gebundene, abgeschlossene Entwicklungsreihe aus der Abhandlung über die freiliterarischen Dramen ausgeschaltet und in einem besonderen Abschnitt, in diesem Falle am besten am Ende der Untersuchung, untergebracht werden sollen, um nicht die Übersicht über die Stoffentwicklung zu stören und den Einblick in die Stetigkeit lebendigen Wachstums sich wandelnder Auffassungen nach größeren Weltanschauungskreisen zu erschweren. Bei dem geringen Umfange des Materials und der Einfachheit des Stoffes fällt indessen der Mangel in der Gruppierung nicht allzustörend ins Gewicht. Die folgenden Abschnitte: Nachzügler der Klassizistik im 19. Jahrhundert[1]) – Romantische Einflüsse – Zeit der Märzrevolution – Von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart – sind klar in fest umrissene Anschauungskreise gegliedert. Streng sachlich, sicher und geschmackvoll im Urteil, weiß Speck knappe aber deutliche Bilder und lebhafte Eindrücke von der Art und dem Wert der besprochenen Stücke zu geben, aus denen Ferdinand Kürnbergers, Ibsens und Adolf Bartels' Katilinadramen hervorgehoben werden. Die ausgeprägt individuelle Auffassung des Stoffes im Erstlingswerk des großen Norwegers läßt dieses für Ibsen und seine Charakteristik wichtiger erscheinen als für die Stoffgeschichte.

Einiges nicht unwichtige Material ist Speck entgangen. Mir wurden nach Erscheinen seiner Arbeit noch eine Reihe von dramatischen und anderen für die Stoffgeschichte bedeutsamen Werken bekannt, unter denen das anziehendste die Tragödie „Terentia" des Genfers François Tronchin ist. Er ist der Bruder des geschickten und glücklichen Finanzmannes Robert Tronchin, Vetter des ausgezeichneten Schriftstellers und durch seine Beziehungen zu Rousseau und Voltaire bekannten procureur général Jéan-Robert Tronchin und des weitberühmten Arztes Théodore Tronchin. Familienrücksichten zwangen 1734 den jungen François Tronchin, der sich in Paris den letzten Schliff feiner Bildung holte, seinen ersten, günstig aufgenommenen dramatischen Versuch, eine „Marie Stuart", anonym erscheinen zu lassen; so hielt er es auch später mit seinen nur in wenigen Exemplaren aufgelegten „Récréations dramatiques", wie er die Sammlung seiner eigenen Tragödien und seiner Bearbeitungen von Dramen P. Corneilles, Rotrous und Du Ryers bescheiden nannte, die 1779 in vier Oktavbänden zu Genf erschien; ein fünfter Band folgte 1784.[2]) Im ersten Bande dieser Sammlung, der nur Originaltragödien enthält, findet sich als drittes Stück die „Terentia", die aber schon

[1]) Zu Grillparzer vgl. noch dessen „Werke" (hrsgb. von M. Necker, Leipzig, Hesse), VIII, 9 und XIV, 177, 192 f. [2]) Vorhanden in der Kgl. Bibl. Berlin. Sign. XV, 1905. – Fast gleichzeitig mit der Genfer Ausgabe erschienen „Mes Récréations dramatiques . . ." in Paris bei Moutard 1780, 4 vols 8°.

in der Mitte der dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts, bald nach der Vollendung der „Marie Stuart“ entworfen war. Um 1740 war der Katilinastoff in Frankreich noch neu; nur Fénélon hatte den römischen Verschwörer in einem Totengespräch als Nebenperson eingeführt; noch war der allerdings schon lange, seit fast 20 Jahren erwartete „Catilina“ des alten Crébillon, gegen den Voltaire seine „Rome sauvée“ richten sollte, nicht erschienen. Tronchin wäre also der erste französische Tragiker gewesen, der den Stoff behandelt hätte, wenn sein Plan schon damals zur Ausführung gelangt wäre; merkwürdigerweise wurde er der letzte, der Katilina in der klassizistischen Tragödienform behandelte. Speck weist (S. 30) darauf hin, daß für die französischen Dramatiker die Hauptschwierigkeit in der unumgänglichen „affaire d'amour“ lag, denn der antike Katilina ist nicht sehr verliebter Natur im Sinne der französischen Tragödie. Dies Hindernis brachte auch in der Tat zunächst den Plan des jungen Genfer Dichters zu Fall. Antoine Danchet, ein erfahrener Theaterpraktiker, der als Tragiker einige Achtungserfolge errungen hatte und als Operntextdichter ziemlich beliebt war, führte als Mentor François Tronchin ins Handwerksmäßige der dramatischen Dichtkunst ein und stand ihm bei seinen Entwürfen ratend zur Seite. Natürlich hielt es der Librettist, der nicht an Racines „Athalie“ dachte, für unmöglich, eine gute Tragödie ohne Liebe zu schreiben; ferner schien es ihm ausgeschlossen, daß Katilina irgend welches Mitleid erregen könne. Diese Bedenken Danchets bewogen Tronchin, seinen Plan ruhen zu lassen.

Gehaltvoll und aufschlußreich ist das „Avertissement“ [1]) des später ausgeführten Stückes; ich will darum durch Anführung des Wesentlichen daraus ein Bild von der Auffassung und Behandlung des Stoffes durch Tronchin geben: „Les machinations d'un scélérat contre sa patrie n'inspirent que l'horreur. L'audace de ses plans, la multiplicité de ses ressources peuvent causer de l'étonnement, produire l'admiration. Les obstacles qui en renversent l'éxécution; la grandeur des personnages; l'importance de leurs discutions; la combinaison de leurs moyens; ces objets peuvent éveiller les politiques; mériter les applaudissemens du génie. — Mais que deviendra tout cet échafaudage lorsqu'il faudra le faire servir à déchirer l'âme; et à la soulager par ces larmes délicieuses que le poëte se charge d'arracher au spectateur? — L'amour, dont on a tant usé et abusé, devient un moyen bien mesquin dans les sujets terribles. Je le trouvois une disparate avec l'ambitieuse fureur d'un homme absorbé dans la haine et la vengeance. Et quel succès espérer d'un amour subalterne, épisodique? — Je jugeai donc que cette passion ne pouvoit avoir place dans ce sujet; et que le héros du poëme n'étoit pas fait pour intéresser: qu'au lieu de l'appeller sur la scène, il falloit l'en tenir écarté: qu'ainsi un sujet dont les richesses avoient paru ne pouvoir être renfermées dans cinq actes étoit bien éloigné de les remplir. J'étois prêt à céder aux obstacles, lorsque Térentia vint à mon secours. — Il ne falloit qu'avancer de quelques années son divorce pour en faire un

[1]) Tronchin nennt darin Ben Jonson, Crébillon, Pellegrin und Voltaire als seine Vorgänger in der Behandlung des Stoffes.

personnage. Ennemie déclarée de Ciceron, elle devenoit un instrument pour Catilina. Le sacrifice de sa vengeance à sa patrie pouvoit la rendre intéressante. – Tullie, réduite à l'alternative de laisser périr son père, ou de livrer sa mère qu'elle croiroit coupable, pouvoit fournir ces situations déchirantes pour lesquelles tout est fait: et l'espérance de les produire en substituant, au moyen banal de l'amour, les sentimens tendres et bien plus nobles de la nature, me souleva contre les difficultés: je repoussai jusqu'à celle de rendre supportable ce qu'il falloit que ma plume joignît à ce que me fourniroit Salluste et Ciceron. – Ma tragédie faite, je ne sus plus quel titre lui donner, Catilina y étoit trop peu employé pour mériter qu'elle portât son nom. L'intérêt se trouvoit réparti trop également entre le père, la mère et la fille: et, pour avoir voulu les rendre tous trois intéressans, aucun ne l'étoit assés pour nommer la pièce. – C'est dans cet état qu'elle étoit demeurée oubliée depuis 1741 jusqu'en 1775, lorsqu'un ami dont je respecte le génie, le tact et les conseils a cru y voir des choses qui méritoient d'être conservées. En trouvant heureux l'emploi de Térentia; il eut voulu que l'intérêt fût assés rassemblé sur elle pour qu'elle donnât son nom au poëme; et que la conjuration, sous un point de vue qui m'étoit propre, n'y figurât que comme servant à l'action de Térentia."

Der Freund, der den schon bejahrten Kunstkenner, Gemäldesammler und literarischen Schöngeist bewog, sein Jugendwerk zu überarbeiten, war kein Geringerer als Diderot, dessen ausführliche Entwürfe zur „Terentia" erhalten sind; in der Ausgabe seiner Werke von Assézat und Tourneux (Paris, Garnier 1875, T. VIII) füllen sie die Seiten 286–336. Durch diese rege Teilnahme und Mitarbeit des ausgezeichneten Reformators der französischen Literatur gewinnt Tronchins Stück höchst anziehende Bedeutung. Überdies bemerkt Henry Tronchin [1]) in seinem wertvollen Buche über „Le Conseiller François Tronchin et ses amis Voltaire, Diderot, Grimm etc. d'après des documents inédits", Paris, Plon 1895, S. 224: „Le plan de Térentia, tel que l'a dessiné Diderot, mérite un attentif examen de quiconque veut étudier à fond l'auteur du *Père de famille* et ses théories dramatiques: on y voit comment les idées et les projets de ses amis donnent le branle à son imagination; on y saisit sur le vif le penchant de ce facile et puissant esprit à refaire les livres des autres; on y aperçoit peut-être plus clairement qu'ailleurs ce que Diderot veut trouver dans le drame: des situations bien plus que des caractères; des scènes présentant comme une suite ininterrompue de „tableaux vivants", qu'un Greuze ou un David eût eu plaisir à peindre; des coups de théâtre, des attitudes, des gestes, des interjections; un mouvement, une agitation perpétuels, obtenus sans grande observation ni grande vraisemblance. – Diderot aurait voulu qu'à l'exemple de Shakespeare Tronchin fît monter la foule sur le théâtre, et que dans *Térentia*, comme dans *Jules César*, on vît marcher et vivre l'immense plèbe romaine. La fidélité du décor, le souci de la couleur locale, toutes ces innovations auxquelles Voltaire, dans la *Mort de César* ou dans *Sémiramis*, avait plutôt frayé la voie qu'il ne les avait vraiment introduites, Diderot les réclamait, de sa grande voix retentissante,

[1]) Soeben erschien von demselben ein gleichartiges Werk über Théodore Tronchin.

plus de cinquante ans avant Hugo et avant Dumas." — Darauf teilt Henry Tronchin einen sehr anziehenden Brief von Diderot an seinen Ahnen François über den Katilinaplan mit; in diesem Briefe steht der allbekannte groteske Ausspruch Diderots über Shakespeares Größe!

Die eigenartige Rolle, die Tronchin der Terentia als Hauptperson in der Katilinatragödie zuweist, ist begründet in dem persönlichen literarischen Geschmack des Dichters. Er war ein großer Verehrer des Pierre Corneille und bewunderte als solcher besonders Seelengröße beim „schwachen Geschlecht"; dem Vorbild nacheifernd, zeichnet er am liebsten willensstarke Frauen. In der Vorrede seiner Tragödie „Les Comnènes" sagt er: „L'on pourra remarquer que voici la troisième tragédie où les caractères les plus mâles sont donnés au sexe réputé le plus faible. .... La politique, le patriotisme, l'amour maternel ennobli par le courage au milieu des périls, ce sont les femmes qui en fournissent les exemples: j'ai pensé qu'il deviendroient plus saillans dans le sexe dont on les attend le moins." Uns erscheint Terentia als ein ins Unnatürliche gesteigerter schroffer Charakter, besonders am Schlusse, wo sie unversöhnlich Rom verläßt, und schon früher, wenn sie z. B. in trotzigem Stolz ausruft:

A m'égaler jamais quel romain peut prétendre?
Scévole, Régulus, héros trop encensés;
Seul Térentia vous a tous effacés.

Oder wenn sie die Tränen, welche ihr die Seelenqual der Tochter entlocken, mit abstoßend hartem Räsonnement zurückdrängt:

Si l'on me surprenoit les yeux mouillés de larmes?
Et qu'on les crût l'effet d'une honteuse peur? . . .

Die Idee des recht wenig historischen, eiskalt konventionellen Stückes ist *Rome sauvée*, wie es in der letzten Szene ausgesprochen ist. Katilina, der im Stücke sehr flach gezeichnet ist und in einem unbestimmten, im ganzen wenig günstigen Lichte erscheint, ist nach Cäsars Worten „mort en grand homme". Die Anerkennung darf Tronchin mit vollem Recht verlangen, daß sein Drama den Vorgängern nichts verdankt. Auf die Bühne kam „Terentia" erst am 17. Januar 1785 in Genf durch den späteren Prokonsul von Lyon, Collot d'Herbois, trotz teilweis schlechter Rollenbesetzung mit Erfolg. Henry Tronchin bemerkt: „dans l'état de surexcitation des esprits, certains passages de la pièce pouvaient prêter à des allusions politiques."

Während der französischen Revolution selbst wurden einige republikanisch-soziale Stücke aufgeführt, wie z. B. Laignelots „Rienzi" (1791) und Chéniers „Caius Gracchus" (1792); Katilina aber kam nur in dem Titel eines Revolutionsdramas als Analogon zur Geltung. Hippolyte Lucas' Histoire philosophique et littéraire du théâtre français, 2e éd. 1862, II, 125 vermerkt im Bericht über das Jahr 1793: Marat reparut sur la scène sous les traits de Molé,[1]) dans une pièce faite contre les Girondins et appelée *les Catilina modernes* [von Féru fils].

[1]) François René, Schauspieler; vgl. Grande Encyclopédie XXIV, 8 f. und Nouvelle Biographie générale XXXV, 835 ff.

Zu Specks Anm. S. 20 ist zu ergänzen: Catilina, Tragédie de Ben-Johnson en cinq actes, traduite en prose, par M. de la Place = tome V seines Théâtre Anglois ou choix de plusieurs trag. trad. Londres, Paris 1746. 12°.

Vielleicht im Zusammenhange mit Voltaires Drama steht „Roma libre. Tragedia en cinco actos por D. Antonio Saviñon. Representada en el teatro de Cádiz en occasion de celebrar los profesores cómicos la publicacion de la nueva constitucion de la monarquía española. Madrid 1820, imp. que fué de Garcia, lib. de A. Gonzalez. XII u. 86 S. 8°".

Im Anschluß daran ist das stoffgeschichtlich anziehende Werk zu erwähnen: „Apologia de los crímenas revolucionarios, ó sea elogio de Catilina, pronunciado *ex abrupto* en el gran alcázar del Martillo por el ciudano Typhon. Madrid 1823 (lib. de Villa) 8°. (Gaceta 16 de agosto de 1823).[1])

1856 erschien zu Madrid (imp. de J. Rodriguez, lib. de la V. é hijs. de Cuesta. 8° may. 74 S.) ein „Catilina, Drama-historico en cuatro actos en verso. Su autor D. José Maria Diaz".

Über das in den Katalogen von Durán und Barrera y Leirado anonym, o. O. u. J. verzeichnete Stück (vgl. Speck, S. 38 Anm.) vermerkt Paz y Melia, Catálogo a las pieças de teatro que se conservan en el departamiento de manuscritos de la Biblioth. Nacional. Madrid 1899. S. 107, Nr. 680 Näheres:

La Conjuracion de Catilina. Comedia.
E. Catil. – Lejos desta vecindad
A. de pródigo Catilina

Año de 1647. – Autógrafa? 58 hoj., 4°, pta. (O).
Al fin de la segunda jornada, dice: „Acabò de escrivar Miguel Flórez á las dos de la tarde esta jornada corta."

Bei Casti (vgl. Speck, S. 51 ff.) dürfte ein Hinweis auf den harmlosen „Cicerone" (in 101 Ges.) das Abbate Carlo Passeroni (1713–1803) nicht unangebracht sein. Dies Gedicht bildet den Gegensatz zu der frivolen Satire Castis; es persifliert sehr breit, aber nicht ohne Humor unter einer scheinbaren Biographie Ciceros die Zeitverhältnisse.[2])

Voltaires „Rome sauvée" wurde von Dr. Thomas Francklin (1721–1784)[3]) unter dem Titel „Cataline, or Rome preserved" ins Englische übertragen und in der mit Francklins und Smollets Namen gezeichneten Übersetzung der Werke Voltaires gedruckt.

Der ausführliche, von Speck (vgl. S. 54, Anm. 2) nicht ausgenutzte Bericht Genests[4]) über den „Catilina" Crolys findet sich X, 236–238; vgl. ferner über George Croly (1780–1860) Chambers's Cyclopaedia of English Literature. New edition by David Patrick III, 171 f. (London and Edinburgh 1903) und Dictionary of National Biography XIII, 135 f.

Speck behandelt überhaupt kein englisches Katilinadrama des 19. Jahrhunderts. Catiline, a tragedy by John Edmund Reade, 1839, 8° dürfte

[1]) S. Hidalgo, Diccionario general de bibliografia española 1864–80, I, 119. [2]) Vgl. Sauer, Gesch. der ital. Lit., S. 465 f. [3]) Siehe Bakers Biographia dramatica I, part 1, S. 252 ff. – Dict. of Nat. Biogr. XX, 182 ff. – European Magazine 1784, V, 177 f. [4]) Dessen in Deutschland seltenes Werk „Some Accounts of the English stage . . ." ist mir jetzt nicht zugänglich; nach meinen Notizen daraus ist 1. Bd., Index, S. XVIII (?) die Aufführung einer Katilinatragödie am 19. Dez. 1668 verzeichnet.

noch Nachfolger haben. Reade (1800–1870) lehnt sich an Byron und Ben Jonson an; sein Stück dürfte daher ein anziehendes Stilmuster sein. Vgl. Dict. of Nat. Biogr. XLVII, 360; Allibone, Critical Dictionary of English Literature and British and American Authors, Philadelphia 1888, II, 1754 und Chambers's Cyclopaedia III, 267.

Beachtung hätte auch des Professors Eduard Spenser Beesley (geb. 1831) Buch „Catiline, Clodius and Tiberius", London 1878, 8° verdient. In Gubernatis' Dictionnaire international des écrivains du jour, Florence 1888, I, 229 ist dies Werk des Verbreiters der philosophischen Doktrinen Auguste Comtes charakterisiert: „Se plaçant au point de vue démocratique avancé, il est loin de juger ces personnages avec la même sévérité que l'histoire." — Vgl. auch La Grande Encycl. V, 1136 und „The Academy" XIII, 316 f. Hinzuweisen wäre noch auf das erst 1905 (Paris, Hachette, 259 S. 8°) erschienene Werk von Gaston Boissier, La conjuration de Catilina, und auf Ed. Schwartz Untersuchungen über die Katilinarische Verschwörung im „Hermes" XXXII, 554 ff. (Vgl. Deutsche Lit.-Ztg. 1906, Nr. 13, S. 806 f.)

Parmenio Bettólis „Catilina" (1875) ist das einzige italienische Drama aus dem 19. Jahrhundert über den Stoff, das Speck behandelt. Mir sind noch vier andere bekannt geworden: Nicola Angelina: Catilina, dramma in 4 atti. Levico, tip. A. Bolognini–Pusterla 1882. 16°. 44 S. – Giorgio Bernardini: Catilina, dramma; Roma, Forzani 1890. 16°. 108 S. (2,50 l.). – Auch Vittorio Salminis tragedia „Cetego" (Milano 1876. 112 S. 16°) gehört hierher. Costetti [1]) sagt (S. 359) von diesem Stücke: *Cetego*, il compagno d'armi di Catilina, ha versi stupendi e spira la fierezza degli ultimi campioni della romana republica. – Erscheinungsort und -jahr von Ulisse Baccis „Catilina" [1]) konnte ich nicht ermitteln.

Breslau. Karl Kipka.

Julius Zeitler, Taten und Worte. Ein Stück Literaturpsychologie. Leipzig 1903, Hermann Seemann Nachf. 262 S. 8°.

Es ist lustig, daß jemand ein Buch voller Worte schreibt, um darzutun, daß Worte wenig bedeuten, und gerade seinen Worten die Kraft zutraut, zu wirken! Dabei liefert er nicht einmal eine selbständige Gedankenarbeit, sondern gibt hauptsächlich Auszüge aus Taines „Origines de la France Contemporaine", dessen Englischer Literaturgeschichte und Essays, und diese Auszüge sind noch dazu keineswegs klar und genügend. Taines Vorliebe für alles urwüchsig Lebensvolle auch in der Literatur gefällt Zeitler und so übernimmt er den Gesamtstandpunkt dieses seines Gewährsmannes fast ohne Kritik. Er bemerkt gar nicht, wie Taine trotz der Neigung für das Lebensmächtige nicht das rechte Verständnis besitzt für das, was das wahre Leben der Dichtung und der Kunst ausmacht, für die Macht der lebenspendenden Totalidee, die erst jegliches Werk da zur Schöpfung und, man könnte wohl sagen, zu einem wirklich beseelten, ganz von einem einzigen Lebenshauche durchdrungenen und auf die Menschheit wirkenden Ge-

[1]) Verzeichnet in Gius. Costetti, Il teatro italiano nel 1800 (indagini e ricordi) con elenco di autori e loro opere, Rocca S. Casciano [1901] S. 520.

schöpfe gestaltet. Zeitler überlegt ganz und gar nicht, daß das Können der Kunst wohl anderes gebiert, als bloß eitle Kunststücke, daß das starke Können immer mit der Tat echten Schaffens zusammengeht, und ohne Einwand zieht er allerhand realistische Aussprüche von Malesherbes, Stendhal u. a. an, daß „Dichter dem Staate nicht nützlicher sind als gute Kegelschieber", daß leicht „erregbare Seelen höchstens (!) zum Künstler taugen" u. dgl. Es entgeht dem Verfasser auch, daß Taine bei seiner Hinneigung zu germanischem Wesen den eingeengten Stil des französischen Klassizismus für den künstlerischen Kompositionsstil überhaupt nimmt und zu jeder frei und frisch schaffenden Bewegung in Gegensatz bringt, daß er aber, wie das leider bei Erörterungen über den Begriff der Freiheit eine allgemeine schlechte und unreife Sitte ist, bloß die negative Außenseite, nicht den positiven Kern in ihm beachtet und darum sogar bei Shakespeare die leitenden Gesamtideen und die dadurch beherrschten künstlerischen Kompositionen der Werke, mithin das eigentlich Kostbare übersieht. Bloß das Unbändige in Shakespeare tritt Taine entgegen, nicht seine allbezwingende Meisterschaft, bloß Einbildungskraft, genaue „Nachahmung der wirklichsten Wirklichkeit" und Anschaulichkeit, diese Ausstattungsmittel für Verlebendigung alles einzelnen, nicht der unvergleichliche Tiefblick in Menschenherz und Gotteswalten zugleich. Taine erblickt nichts als einen Autor der Renaissance, die von ihm als „vollkommene Entwicklung aller Geistesgaben und aller Begierden, als gänzliche Beseitigung aller Schranken und jeder Scham charakterisiert wird", in Shakespeare. Aber wenn man die von dem großen Dramatiker benutzten Novellenstoffe der Renaissance mit seiner Behandlung vergleicht, ist's nicht, als ob man Felsblöcke aus wilder Gebirgskluft wiederfindet, die zusammengeordnet und erhoben sind zum herrlichen Dome? Im Schaffen der Genien spürt man nicht bloß ihre Zeit, sie weisen auch nach Vergangenheit und Zukunft und, wie die Lebensfülle der Renaissance Shakespeare die Stoffe abgab, ist als Gegensatz dazu und als das Klärungs- und Scheidemittel der ungefügen Massen, das im falschen Schein das Sein des Menschenherzens erprobt, der ernste, tiefe Sinn des Cromwellschen Wesens in der Shakespeareschen Kunst gar sehr vernehmbar, ja, in ihm beruht das eigentliche Können dieser Kunst, die Sammlung alles verstreuten Schimmers zum Lichte. Wie im Urteil über Shakespeare hat sich Zeitler auch sonst blindlings von Taine leiten lassen. Und wenn man überhaupt den Wert des Wortes anerkennt, steht denn der Wert des bemeisterten, gehaltreifen Wortes nicht ungleich höher als der des regellosen? Den Vorteil, welchen dieses durch das unmittelbare Leben des Augenblicks besitzt, verwertet auch die Dichtung, indem sie einzelne Spuren davon belebend in ihre weiten Gebilde einverleibt; doch das durch den Genius geläuterte und geprägte Wort ist schweres Gold, seinen Klang beschwingt nicht noch verweht der Wind des Augenblicks, seine unmittelbare Sprache an jedes empfängliche Gemüt währt durch Äonen und, wenn die Taten der Alexander und Cäsar in ihrem Fortwirken auf das Heute einzig von der Wissenschaft entziffert werden, besteht die Kunst Homers und aller Dichterheroen, die Weisheit großer Philosophen und Schriftsteller unverwelkt heute wie morgen. Wollte man das von Zeitler

flach abgeschätzte Verhältnis zwischen Taten und Worten gründlich und gerecht abwägen, dann müßte man die an Macht und Tiefe schwerstwiegenden Worte dafür finden; denn man wäre auf dem nächsten Wege zur Selbsterkenntnis der Menschheit. Wie schal Worte sind ohne Taten, wer weiß das nicht? Aber was sind denn nun Taten ohne Worte? Ohne deren vorbereitende bahnbrechende Kräfte, ohne ihre Begeisterung in der Gegenwart, ohne ihren feiernden Nachhall in aller Zukunft, was sind Taten? Und gibt es überhaupt Taten ohne sie? „Worte, Worte, Worte!“ – so heißt es verächtlich im „Hamlet“ von den tauben Ähren der Redseligkeit. Aber „Gott sprach: Es werde Licht! und es ward Licht“, heißt es im ehrwürdigsten der Bücher, und „Im Anfang war das Wort und Gott war das Wort“, so heißt es ferner. Von Homer werden die Menschen „die redenden“ zubenannt, um ihnen das gemeinsamste Merkmal all ihres Wesens und Wirkens zu erteilen. Was Taten entbindet, sie bewahrt und hell erleuchtet, ist nichts als das Wort. Das Licht aber, das es über sie ergießt, stammt aus dem eignen Geistesinnern der Dichter und sodann auch der Geschichtschreiber; denn sie dringen mit ihrem Seherauge oder ihrem Scharfblicke erst ein in das Wesen sämtlicher Taten, die äußerlich ein haltloses Nichts sind, von Tier oder Mensch allenthalben verschieden gesehen und nur von den hell und tief Schauenden im Geiste erkannt. Achill braucht einen Homer nicht nur als Ausrufer seiner Taten; seine Taten entstehen und leben für die Kenntnis der Welt erst durch Homer. Ich darf das Thema hier nicht zu weit verfolgen und sage kurz, daß es keine Kulturveredlung der Menschheit, keine Erhebung zum Ideal gibt ohne das Wort in seiner lebenspendenden Reinheit und Kraft. Sehr mit Unrecht bezieht sich Zeitler, wenn er den Wert der Taten preist, allein auf große Taten und vergißt alle die friedlichen kleinen Taten des Hausstandes und Gewerkes; denn was fruchten die größten Staatsereignisse ohne den Kultursegen der kleinen, für welchen sie geschehen? So wird man über der Bedeutung des Wortes in seinen reinsten und höchsten Gestaltungen auch nicht das Alltagswort übersehen dürfen. Wie nichtig der Kleinkram des Wortes uns gerade heute bedünken möge, wo die Auswüchse öffentlicher Redegewohnheit und tausendfacher Mißbrauch der Presse das Wort so oft in seiner jämmerlichsten Schändung zeigen, so ist doch ohne solchen Kleinverkehr das Wort in seiner vollendeten Hoheit gar nicht möglich. Und bedenke man wohl, wie das Volksgemüt der Mutterschoß der Sprachpflege überhaupt in zartem wie starkem Empfinden und für allen Fleiß menschlicher Arbeit ist und wie daraus die Blüte des Volksliedes entsprang. Große Taten müssen den Zwecken der kleinen dienen, doch die kleinen Worte dienen dem Werden eines allgemeinen Besitzes an großen Schöpfungen des Wortes, welche die ringende Menschheit erquickend über die Erdennot erheben. „Wer der Dichtkunst Stimme nicht vernimmt, ist ein Barbar, er sei auch, wer er sei.“ Zeitler verachtet in unmäßigem Größenwahn Alltagstaten wie Alltagsworte und schätzt das Wort eigentlich nur, sofern es zum Herrschen verhilft. Im letzten Abschnitt, den er „Golgatha der Worte“ überschreibt, liest man folgende Sätze: „Der große Mensch ist Initiator. Vorgänger zu haben ist Demütigung. Wer sich in eine Reihe

einordnet, ist kein selbständiger Mensch. Das Individuum beleidigt sich, wenn es nach Vorläufern sucht." Wir wünschen viel Glück auf die Reise zur Originalgröße! Sonst fühlten die größten Geister am stolzesten ihre Kraft, wenn sie selbige der Schule verehrter Meister würdig fanden! Es fehlt Zeitler jeder geschichtliche und überhaupt jeder vernünftige Standpunkt, wenn er große Menschen außerhalb jedes zeitlichen Zusammenhangs schätzen will. Dachte er bei dem „Golgatha der Worte" auch gar nicht daran, daß der auf Golgatha Gekreuzigte, der am wenigsten ein bloßer Wortheld war, doch seine Worte gelebt hat, für seine Worte in den bittersten Tod ging und dadurch seine Worte wieder der Welt als Vermächtnis hinterließ, Worte freilich der Selbstgewinnung in der Selbstentsagung? Anstatt dessen hält es der Verfasser mit seiner „Selbständigkeit" nicht für unvereinbar, sich mit jenem „Philosophen" zu decken, bei dessen Namensklange heute Krethi und Plethi ihres Platzes in der deutschen monde d'esprit sicher sind, und zieht dessen Wort (!) an, daß es „nie eine größere Tat (!) gab", als „nicht mehr an Gott zu glauben", daß „damit die höhere Geschichte beginne"! O über die „Individualisten", die bei uns das große Wort (!) führen! Allverneinung ist ihnen der einzige Grund der Ichbejahung, die also nicht mehr bedeutet als eben Schall und Rauch. Von jener echtesten und freiesten Selbstwertung, welche ihr Ich in Zucht nimmt, durchreinigt und hebt, um in möglichster Vollendung des Könnens und Wirkens es der Welt zu eigen zu geben, um in dienender Entselbstung zugleich nur desto mehr das ganze Ich zu erhöhen und zu bereichern und im Wechselspiel des Gebens und Nehmens, in Vergeltung von Liebe mit Liebe, zumal beglückend beglückt zu werden — von solchem Individualismus der Tat wissen die Helden des Wortes nichts. — Die selbständigste Arbeit im Buche führt die Überschrift „Herzog Goethe". Da wird beklagt, daß Goethe, der ein geborener Mann der Tat gewesen und zu besserem als zu Versmacherei geschaffen war, nicht in die Arena der Taten gelangt sei, was aber — staune man nur! — nicht unmöglich gewesen sein würde, wenn er sich in Frankfurt als Gatte Lili Schönemanns festgesetzt hätte und dann vielleicht von Napoleon zum — Herzog erhoben wäre! Diese Aussicht könnte uns Deutschen natürlich mehr schmeicheln als das, was wir an diesem Goethe erhielten! Nach Zeitler ist jeder große Mensch von selbst ein großer Dichter; für uns ist jeder wahrhaft große Dichter stets ein großer Mensch, und seine von seinem edelsten Selbst unablösbaren Schriftwerke bedeuten nicht die geringsten seiner Taten. Nur weil das Thema der „Worte und Taten" seit Gervinus so oft verhandelt wird, haben wir dem schwächlichen Buche diese Beachtung gewidmet.

München. Walter Bormann.

Notizen.

Den Heimatskarten deutscher Literatur von Schleußinger und Karl Ludwig (Ansbach-München und Wien 1903) läßt S. Robert Nagel einen „Deutschen Literaturatlas" (Wien, K. Fromm, 1907) folgen, der auf 15 Kartenblättern den Stand der verschiedenen Literaturperioden bis 1848 vorführt und außerdem auf 30 Nebenkarten einzelne Gruppen und den Lebensgang der Führer nach ihren Aufenthaltsorten skizziert. Die von Nagel geforderte „Wissenschaft der Literaturgeographie" hat durch diese Arbeit jedenfalls Schleußinger und Ludwig gegenüber keinen Fortschritt gemacht. M. K.

NOV 18

STUDIEN

zur

vergleichenden Literaturgeschichte.

Herausgegeben

von

Dr. Max Koch

o. ö. Professor an der Universität Breslau.

Siebenter Band. — Heft IV.

BERLIN.

Verlag von Alexander Duncker.

1907.

Hatte Goethe 1806 die Zeit für eine gründliche, aufrichtige und geistreiche Geschichte der deutschen Poesie und poetischen Kultur gekommen erklärt, so forderte er zwei Jahrzehnte später zur Betrachtung der Weltliteratur auf, für welche die deutsche Sprache und Poesie zu ihrer eigenen Bereicherung den vermittelnden Markt schaffe. Herder hatte zuerst zur historischen Erkenntnis der poetischen Stimmen aller Völker angeregt. Von seinem genialen Ahnen und Fühlen leiteten die deutschen Romantiker zur wissenschaftlichen Durchforschung hinüber. Mit der Weiterführung der von Voß, Schlegel und Gries gegründeten deutschen Übersetzungskunst ging die vergleichende Erforschung eines sich immer erweiternden Kreises von National-Literaturen Hand in Hand. Benfey begann die neuerdings von Bédier nach anderer Richtung fortgeführte Forschung nach dem Ursprung allverbreiteter Erzählungsstoffe, Goedeke plante eine Sammlung des ganzen Materials dieser internationalen Geschichten, Carriere verband mit der Schilderung der poetischen Formen die Aufstellung von Grundzügen der vergleichenden Literaturgeschichte. Als ein Sammelplatz der ihr dienenden Arbeiten wurde 1886 die „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte" ins Leben gerufen. Und so mächtig entwickelte sich die Wissenschaft der vergleichenden Literaturgeschichte, daß 1900 in Paris ein eigener Congrès international d'Histoire comparée littéraire abgehalten werden konnte.

Wenn der Begründer und bisherige Herausgeber der „Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte", Universitätsprofessor Dr. Max Koch zu Breslau nun in meinem Verlage **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"** herausgibt, so soll in ihnen der in den letzten Jahrzehnten erfolgten Ausdehnung und Vertiefung der vergleichenden literarhistorischen Forschungen gemäß ein neuer Mittelpunkt für alle einschlägigen Arbeiten auf erweiterter Grundlage geschaffen werden. Der Blick auf die Verwandtschaft der Formen und Stoffe, Gedanken und Ausdrucksmittel innerhalb der Weltliteratur verschließt sich natürlich nicht den auf ein einzelnes Literaturgebiet gerichteten Untersuchungen, wie anderseits der Zusammenhang der Dichtung mit allgemeinen politischen und Kultur-Verhältnissen, mit bildender Kunst und Musik zu den Aufgaben vergleichender Literaturgeschichte gehört. Mit begründeter Zuversicht glauben wir so den ausgedehnten Kreis der Arbeiter auf diesem großen Gebiete wie auch dem noch weiteren aller Freunde der Literaturgeschichte zur tätigen Teilnahme an unseren **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"** und zu deren Förderung einladen zu dürfen.

Verlag von ALEXANDER DUNCKER, Berlin W. 35.

Forschungen zur neueren Literaturgeschichte.

Herausgegeben von Prof. Dr. **Franz Muncker.**

I. Nachklänge der Sturm- und Drangperiode in **Faustdichtungen des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts.** Von Dr. Roderich Warkentin. M. 2.40.
II. Die **Patientia von H. M. Moscherosch.** Nach der Handschrift der Stadtbibliothek von Hamburg zum erstenmal herausgegeben von Dr. Ludwig Pariser. M. 2.80.
III. Die Brüder **August Wilhelm und Friedrich Schlegel** in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst. Von Dr. E. Sulger-Gebing. M. 3.80.
IV. **Gerhart Hauptmann.** 2. Aufl. Von U. C. Woerner. M. 2.—. Geb M. 3.—
V. **Goethes Dichtung und Wahrheit.** Studien zur Entstehungsgeschichte. Von Dr. Carl Alt. M. 2.—.
VI. Der **Byronsche Heldentypus.** Von Dr. Heinrich Kraeger. M. 3.—.
VII. Die **deutsche Gesellschaft in Göttingen** (1738—1758). Von Dr. Paul Otto. M. 2.—.
VIII. Beiträge zum Studium **Grabbes.** Von Dr. C. A. Piper. M. 2.40.
IX. **Laurence Sterne und C. M. Wieland.** Von Dr. Carl August Behmer. M. 1.20.
X. **Leo Tolstoj.** Von A. Ettlinger. M. 2.—. Geb. M. 3.—.
XI. **Freiligrath** als Übersetzer. Von Dr. Kurt Richter. M. 2.70.
XII. **Goethes Fortsetzung der Mozartschen Zauberflöte.** Von Dr. Victor Junk. M. 2.—.
XIII. Das **deutsche Altertum** in den Anschauungen des **16. und 17. Jahrhunderts.** Von Dr. Friedrich Gotthelf. M. 1.50.
XIV. Die Sage von **Robert dem Teufel** in neueren deutschen Dichtungen und in Meyerbeers Oper. Von Dr. Hermann Tardel. M. 2.—.
XV. **Rameaus Neffe.** Studien und Untersuchungen zur Einführung in **Goethes Übersetzung des Diderotschen Dialogs.** Von Prof. Dr. Rudolf Schlösser. M. 7.20.
XVI. Die Behandlungen der **Sage von Eginhard und Emma.** Von Dr. Heinrich May. M. 3.30.
XVII. Die **Vampyrsagen** und ihre Verwertung in der deutschen Literatur Von Dr. Stefan Hock. M. 3.40.
XVIII. Der einteilige **Theater-Wallenstein.** Ein Beitrag zur Bühnengeschichte von Schillers Wallenstein. Von Dr. Eugen Kilian. M. 2.70.
XIX. **Friedrich Hebbels Epigramme.** Von Dr. Bernhard Patzak. M. 3.—.
XX. **Die Dichtung des Grafen Moritz v. Strachwitz.** Von A. K. T. Tielo. M. 7.50.
XXI. **August Friedrich Ernst Langbein und seine Verserzählungen.** Von Dr. Hartwig Jeß. M. 5.—.
XXII. **Wie entstand Schillers Geisterseher?** Von Dr. Adalbert von Hanstein. M. 2.—.
XXIII. **Platen in seinem Verhältnis zu Goethe.** Von Dr. Rudolf Unger. M. 5.—.
XXIV. **Die Bühnenverhältnisse des deutschen Schuldramas und seiner volkstümlichen Ableger im sechzehnten Jahrhundert.** Von Dr. phil. P. Expeditus Schmidt O. F. M. M. 5.—.
XXV. **Der Ursprung des Harlekin.** Von Dr. Otto Driesen. M. 5.—.
XXVI. **„Der goldene Spiegel" und Wielands politische Ansichten.** Von Dr. Oskar Vogt. M. 3.—.
XXVII. **Sterne, Hippel und Jean Paul.** Von Johann Czerny. M. 2.20.
XXVIII. **Die südslavische Ballade von Asan Agas Gattin.** Von C. Lucerna. M. 2.—.
XXIX. **Franz Grillparzers Ästhetik.** Von Dr. Fritz Strich. M. 6.60.
XXX. **Der „Arme Heinrich" in der neueren Dichtung.** Von Dr. Hermann Tardel. M. 2.—.
XXXI. **Kleist und die Romantik.** Von Dr. E. Kayka. M. 5.—.
XXXII. **Goethe und Dante.** Von Dr. Emil Sulger-Gebing M. 3.—.

Bei Bezug von mindestens 4 Heften ermäßigen sich die Preise um 16 2/3 Prozent.
Komplett statt M. **104.70** für M. **74.—.**

INHALT.

Untersuchungen.

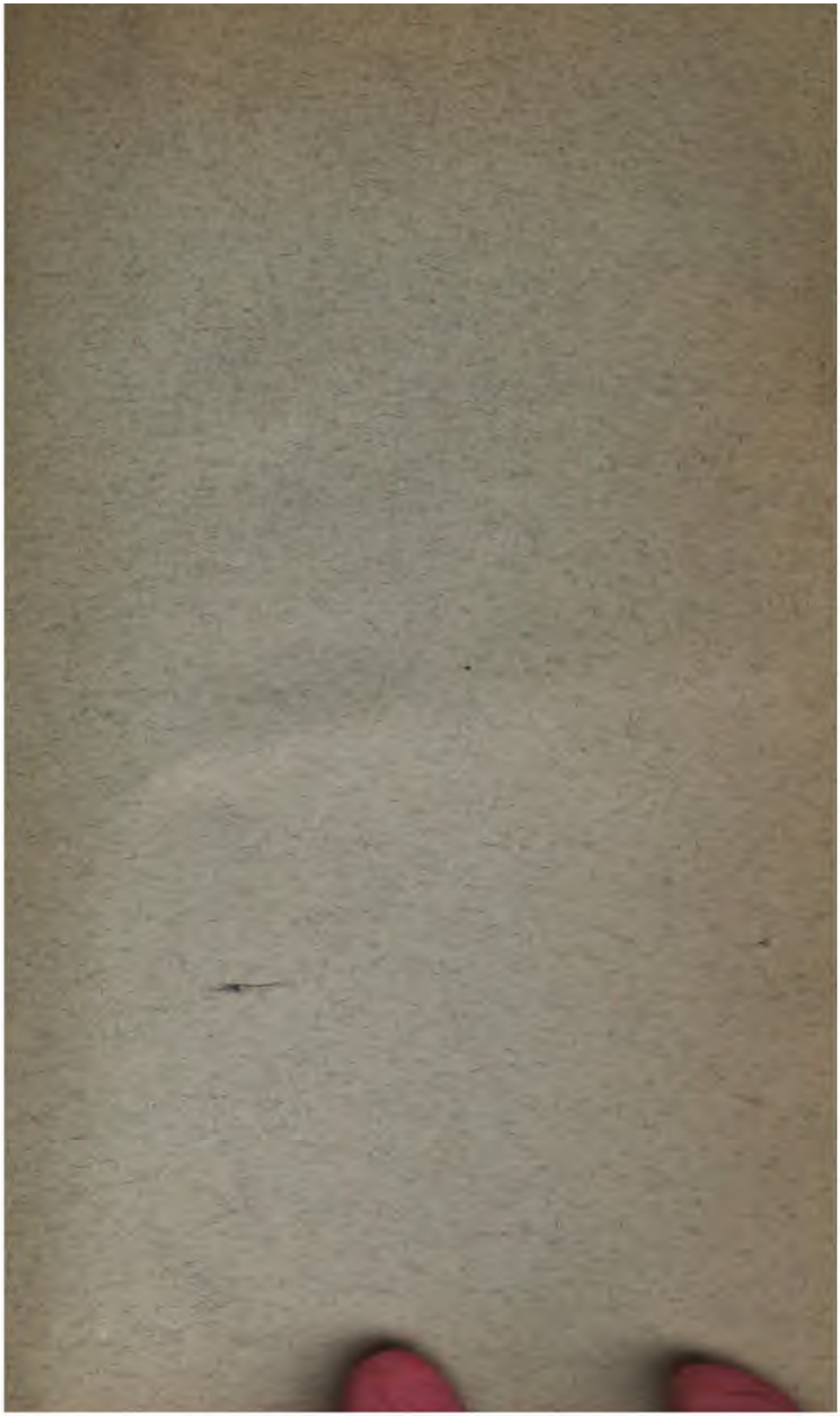
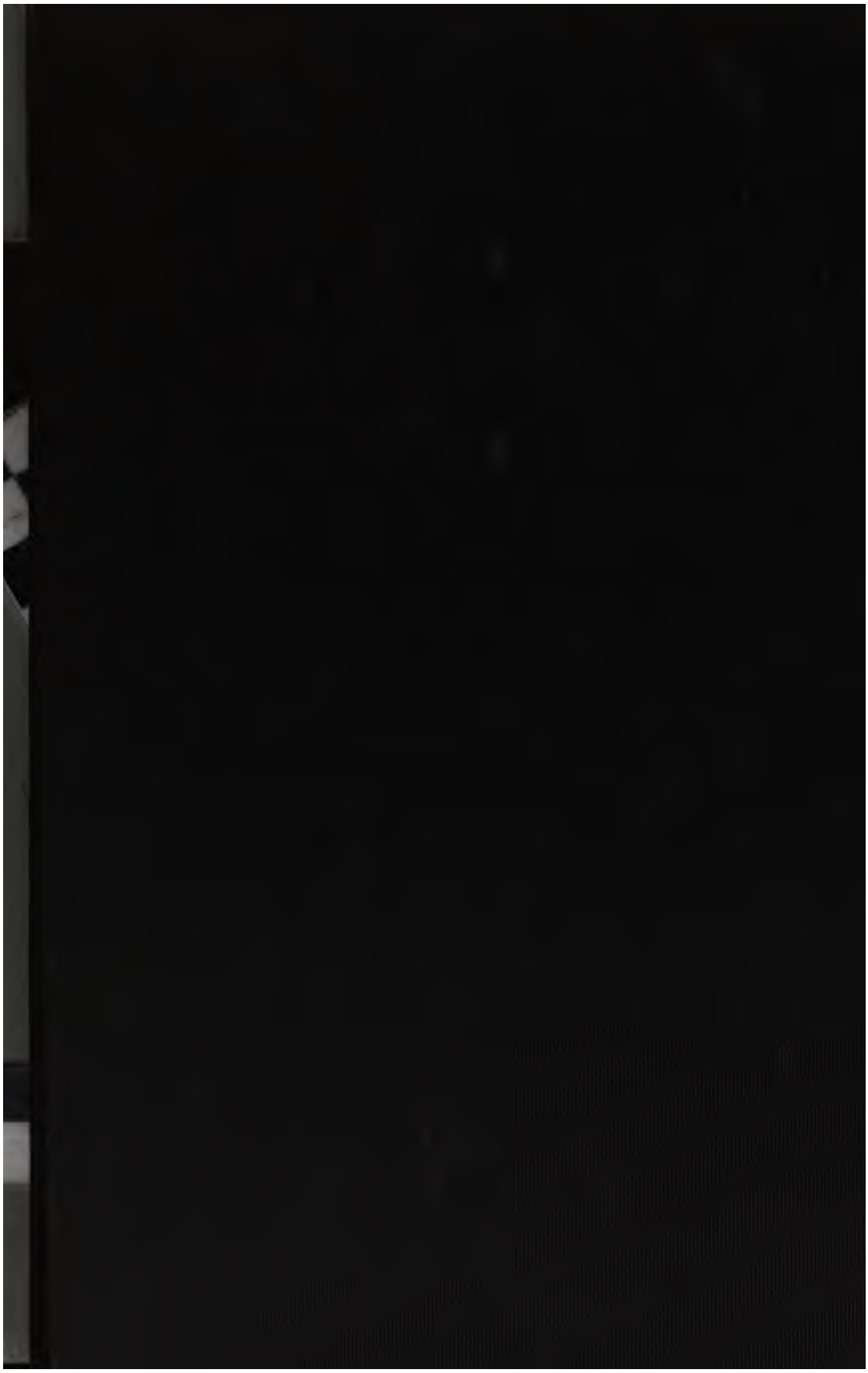
Josef Kohler, Märchen der Tschinuk 385
Friedrich Veit, Graf Platens Nachbildungen aus dem Diwan des Hafis und ihr persisches Original. III. 390
Aloys Dreyer, Justinus Kerners Briefwechsel mit Franz v. Kobell 431
Eugen Kilian, Schreyvogels Bühnenbearbeitung des ‚Kätchens von Heilbronn'. Ein Beitrag zur Bühnengeschichte des Stückes 456

Besprechungen.

J. Kont, Geschichte der ungarischen Literatur. – Ref. L. Katona. 483
Georg Alexici, Geschichte der rumänischen Literatur. – Ref. Hermann Tiktin 490
Karl Budde, Geschichte der althebräischen Literatur. – Ref. Karl H. Cornill 495
Alfred Bertholet, Geschichte der Apokryphen und Pseudepigraphen. – Ref. Karl H. Cornill 498
Karl Florenz, Geschichte der japanischen Literatur. – Ref. Alexander Freiherr von Siebold 499
Eduard Stemplinger, Das Fortleben der Horazischen Lyrik seit der Renaissance. – Ref. Otto Böckel 501
Hermann Speck, Katilina im Drama der Weltliteratur (Breslauer Beiträge IV. Band). – Ref. Karl Kipka. . . . 503
Julius Zeitler, Taten und Worte. Ein Stück Literaturpsychologie. – Ref. Walter Bormann 509
Notizen 512
Inhaltsverzeichnis.

Die **„Studien zur vergleichenden Literaturgeschichte"**
erscheinen in einem Umfange von
jährlich etwa 32 Bogen in 4 Heften im ersten Monat eines jeden Vierteljahrs.
Der Preis für den Band von 4 Heften beträgt M. 14.—*)
Zuschriften und Einsendungen betr. Herausgabe der „Studien" wolle man an
Prof. Dr. Max Koch, Breslau XIII, Kaiser Wilhelmstraße 105, richten,
Anfragen betr. Expedition und Bestellungen an die Verlagshandlung.
Die „Studien" sind zu beziehen durch jede Buchhandlung oder von der Verlagshandlung

Alexander Duncker, Berlin W. 35, Lützowstr. 43.

*) Den Mitarbeitern gewährt die Verlagsbuchhandlung einen ermäßigten Preis.
Honorarverrechnung erfolgt im Januar und Juli für das vorhergehende Halbjahr.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.